

Joseph Werner

1637–1710

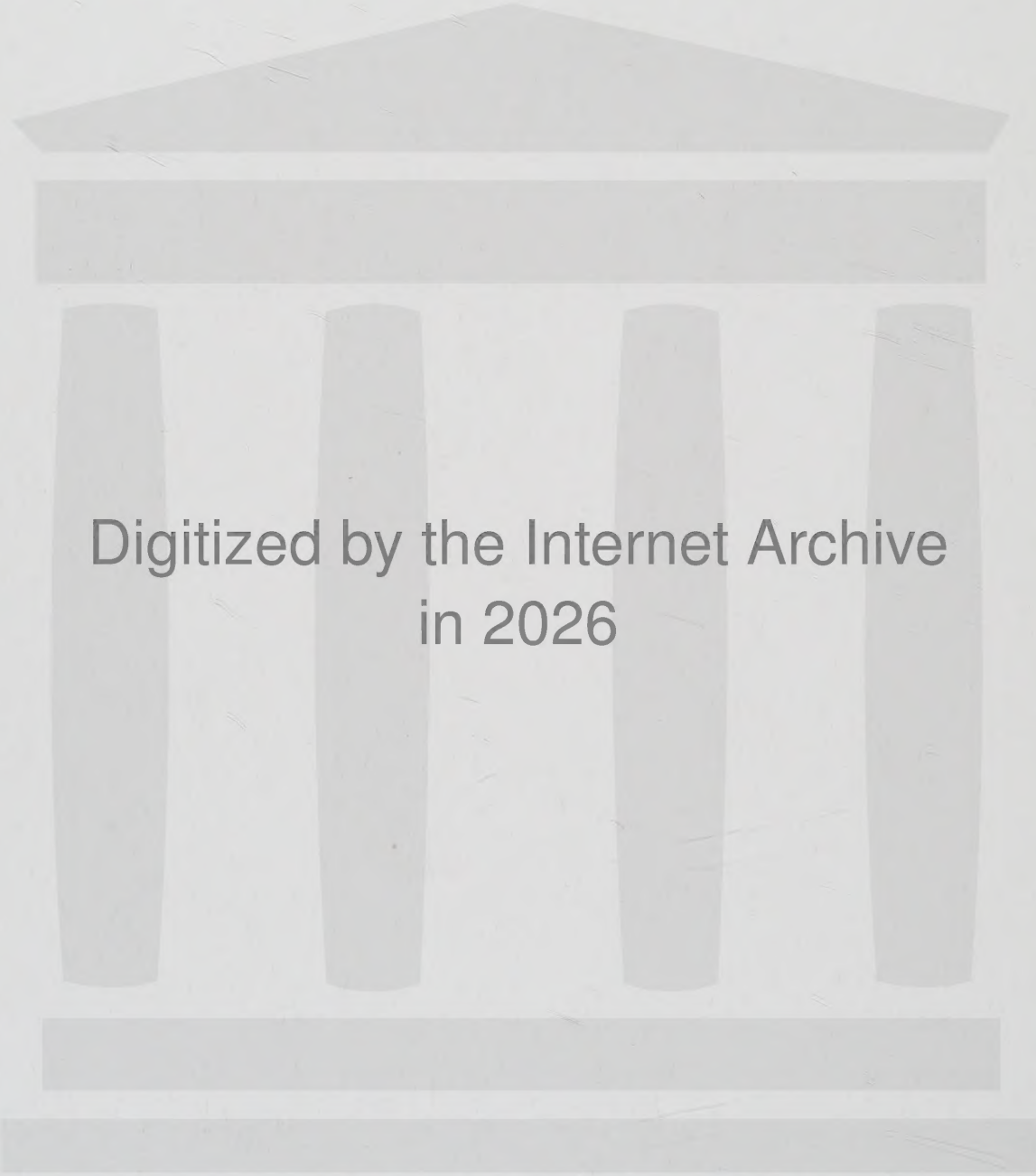
Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von
Jürgen Glaesemer
von München

Angenommen auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Emil Maurer

Stämpfli + Cie AG
Bern 1973

1974



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507208_0057

Joseph Werner

1637–1710

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von
Jürgen Glaesemer
von München

Angenommen auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Emil Maurer

Stämpfli + Cie AG
Bern 1973



Teildruck

Die vollständige Arbeit erscheint
im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft Zürich
und Prestel Verlag München

1973

1637–1649

Familie und Kindheit in Bern

Joseph Werner stammte aus einer Familie, die sich zwei Generationen vor seiner Geburt in der Schweiz niedergelassen hatte. Der Grossvater, Paulus Werner, kam aus Schweidnitz in Schlesien. Die studentischen Wanderjahre hatten ihn von Leipzig über Wittenberg nach Basel geführt, wo er am 6. August 1590 zum magister artium promovierte. Von 1589 bis zu seinem Tode war er Lehrer und Rektor am neugegründeten Gymnasium in Basel. Aus seiner Ehe mit Jakobea Wetzel waren zehn Kinder hervorgegangen, die durch den frühen Tod der Eltern⁴⁹ in eine schwierige Lage gerieten. Keines von ihnen ist in Basel als Neubürger erwähnt; sie haben das Bürgerrecht also wahrscheinlich nie besessen.

Joseph Werner d. Ä., der Vater unseres Künstlers, war als neuntes Kind 1607 zur Welt gekommen. Er hatte Basel schon in frühen Jahren verlassen und war nach Bern übergesiedelt. In seiner Profession als ‚Flachmahler‘ war er zu Ansehen gelangt und hatte Maria Weyermann, die Tochter aus einer Berner Bürgerfamilie, geheiratet⁵⁰. Am 6. Juli 1636 war er unter dem Vorbehalt, dass er «bey seiner Begangenschafft und Handtierung bleibe», als Berner Bürger aufgenommen worden⁵¹. Wir wissen heute über Joseph Werner d. Ä. nicht sehr viel mehr, als dass er ein, nach Sandrarts Aussage, «qualifizierter Maler» gewesen ist, der es jedoch nicht über den Handwerkerstand hinausbrachte. Im Unterschied zu seinem Sohn, der in den Urkunden der Zunft zum ‚gulldinen Mittlen-Löuwen‘ als «Herr Joseph Werner» aufgeführt erscheint, wurde der Vater an gleicher Stelle nur «Meister» tituliert⁵². Von seinen Werken sind nur wenige bekannt; es handelt sich dabei um Zweckarbeiten, Kopien von Landkarten, Fahnen und Ehrentafeln sowie um die Erneuerung der Bilder am Berner Zeitglockenturm. Ob er sich auch, wie Sigmund von Wagner notiert hatte, als Portrait- und Landschaftsmaler betätigte, kann heute nicht mehr belegt werden⁵³. In den dreissiger Jahren arbeitete Werner mit dem Berner Architekten, Feldmesser und Maler Joseph Plepp zusammen⁵⁴. Plepp übernahm bei der Taufe seines ersten Sohnes Joseph die Patenschaft⁵⁵.

Joseph Werner der Jüngere kam im Jahr 1637 zur Welt. Die Taufe ist mit einer Eintragung im Burgertaufrodel für den 22. Juni 1637 belegt⁵⁶. Er war das älteste von drei Kindern.

49

Paulus Werner († 4.11.1610) und seine Frau († 31.10.1610) starben beide an der Pest. Zur Familiengeschichte vgl. Stammbaum.

50

Bern, Bürgerbibliothek: Stamm und Geschlecht Register der Herren Werner, Beilage I der Genealogia 1753, S.1.

51

Siehe Dok. 1.

52

1908 Zesiger, S. 202.

53

Nachlass Sigmund v. Wagner, 44, 1, Bern Staatsarchiv, privat: «Joseph Werner von Basel, ein sehr geschickter Mahler in Portrait und Landschaft.»

54

1769 Füssli, II, S. 100.

55

Siehe Dok. 2.

56

Siehe Dok. 2.

57
Burgertaufrolle Nr. 8, B XIII, 524
S. 22, 36, Bern, Staatsarchiv.

58
1925 Sandrart, S. 211.

59
Joseph Plepp (Basel 1595–1642
Bern). Das bisher bekannte Œuvre von
Plepp ist klein, einige Stadtansichten
(Historisches Museum Bern), Stille-
ben (Kunstmuseum Bern), und zwei
Radierungen aus Matthäus Merians
«Topographia Helvetiae» nach Vorla-
gen von Plepp bilden den Hauptanteil.
(Vgl. 1962 Ausstellung Landshut; 1973
Ausstellung Zürich).

Als Beispiel für die handwerkliche
Lehrmethode Joseph Plepps kann das
Stammbuchblatt dienen, das er, mit
einer lehrhaften Zeichnung versehen,
1640 seinem Schüler Conrad Meyer
widmete. Siehe Abb. 293.

60
1769 Füssli, II, S. 101. – Joseph Wer-
ner d. Ä. «hielt seinen Sohn fleissig zur
Mahlerey, bey welchem ich dann schon
damalen meinen Anfang im Reissen
gemacht», berichtet Stettler.

61
1769 Füssli, II, S. 101

62
Nach den Angaben Füsslis hatte Wer-
ner mit 13 Jahren, also 1650, Basel
bereits wieder verlassen, nachdem er
«sich im Lauf von zweyen Jahren» in
Basel genügend Kenntnis in den Wis-
sensschaften erworben hatte (1769
Füssli, I, S. 251 f.). Die Zeichnung
Kat. 1, datiert 1648, scheint jedoch
noch unter der Aufsicht des Vaters in
Bern entstanden zu sein.

63
Jacob Meyer (1614 Basel bis 1678
Basel), siehe 1917 Baur, S. 213 ff.

64
Wilhelm Stettler führt dazu aus: «Und
obwohl damals die gemeine Bürger-
schaft (von Bern) den Ackerbau, Ge-
werb und Handwerk getrieben, haben
sie doch dabey nicht bleiben können,
weilen sie aus Noth entweder in Krieg
oder in die Regierung gezogen wur-
den; dannhero es allezeit vielmehr
tapfere Kriegsleute, als aber hochge-
lehrte Künstler und Handwerker ge-
habt; also dass man von langer Zeit
her benöthigt war, Fremde in die Stadt
zu nehmen...» (1769 Füssli, II,
S. 100).

65
1769 Füssli, II, S. 100.

66
Wenn Merian sich tatsächlich im Ate-
lier Plepps aufgehalten hatte, so
sicherlich nur für kurze Zeit. Einzig die
von Plepp gelieferten Entwürfe für die
«Topographia Helvetiae» 1642 und
die kurze Erwähnung Wilhelm Stett-
lers über Merian d. J. Besuch bei
Plepp (1769 Füssli, II, S. 100) schei-
nen für eine solche Beziehung zu
sprechen.

67
1925 Sandrart, S. 211.

Nach ihm wurden 1640 ein Bruder Nicolaus und 1641 eine Schwester auf den Namen Ur-
sula getauft. Über das Leben dieser beiden Geschwister ist ausser den Taufdaten nichts
bekannt⁵⁷. Schon früh hatte der Vater die Begabung seines ältesten Sohnes Joseph er-
kannt. Mit Ehrgeiz nahm er dessen Ausbildung an die Hand, und «durch solche Liebe zur
Mahlerey getrieben, hat er seinen Sohn von Jugend auf zu derselben neben andern guten
Qualitäten gewiesen und unter seiner Handlung einen Anfang in der Kunst machen las-
sen»⁵⁸. Die ersten Unterweisungen erhielt Werner demzufolge in der Werkstatt seines
Vaters. Joseph Plepp, der als Maler von Stilleben weit über die anderen Berner Künstler
des frühen 17. Jahrhunderts hinausragt, konnte persönlich kaum noch Einfluss auf die
künstlerische Entwicklung des jungen Werner nehmen. Er starb bereits 1642, fünf Jahre,
nachdem er bei der Taufe die Patenschaft übernommen hatte. Als Künstler wie auch als
Lehrer musste er jedoch trotzdem Vorbild gewesen sein⁵⁹. Für den Vater, Joseph Werner
d. Ä., ergaben sich aus der Begegnung mit Plepp entscheidende Anregungen, die er offen-
bar bei der Kunsterziehung seines Sohnes geltend machte.

Die Geschicklichkeit des Knaben muss erstaunlich gewesen sein. Als Beispiel für die
ererbte und vom Vater sorgfältig überwachte Begabung ist eine Zeichnung erhalten, die
Werner mit elf Jahren verfertigt hat. In der perspektivischen Verkürzung des Pferdekörpers,
in der eigenen Bemühung um die richtige Stellung der Beine und in der zeichnerischen
Ausführung etwa in der Behandlung der Haarspirale am Schwanz des Pferdes zeigt sich
nicht nur der Ehrgeiz des jungen Schülers, sondern auch eine Fähigkeit, die Gegenstände
mit sicherem Strich zu formen. Das Können des begabten jungen Werner wurde für so
gross erachtet, dass er – noch nicht zwölf Jahre alt – bereits Unterricht im Zeichnen ertei-
len durfte. Sein Schüler war der um sechs Jahre jüngere Wilhelm Stettler⁶⁰.

1649–1662

Lehr- und Wanderjahre in Basel, Frankfurt a. M. und Rom

In seiner Autobiographie berichtet Wilhelm Stettler zuverlässig, dass Werner «bald von
seinem Vater bey Herrn Meyer, dem Mathematicus zu Basel anverdingt worden, bey wel-
chem er die Geometrie und Perspectiv erlernte»⁶¹. Damit wird vollends deutlich, wel-
chen Weg der ehrgeizige Vater seinem Sohn vorgezeichnet hatte. Er sollte den Schran-
ken der handwerklich zunftmässigen Ausbildung enthoben werden. Die Mathematik,
Geometrie und Perspektive dienten als Rüstzeug für die hohe Malkunst. Es lässt sich
nicht genau nachweisen, in welchem Alter Werner seine Wanderschaft antrat. Er mag
elf oder zwölf Jahre alt gewesen sein⁶². Auch sein Basler Lehrer Meyer ist nicht sicher
zu ermitteln. Vermutlich handelte es sich um den Lohnherrn Jacob Meyer, der von
1641 bis 1659 als Schullehrer zu Barfussern in Basel tätig war und sich als Mathemati-
ker einen Namen gemacht hatte⁶³.

Wir müssen uns die verhältnismässige Armut an künstlerischer Kultur der Berner Ge-
sellschaft zur Zeit des Westfälischen Friedens vor Augen halten, um die Klugheit und
Weitsicht zu ermessen, mit der Joseph Werner d. Ä. den Werdegang seines Sohnes
lenkte⁶⁴. Die Erwartungen des Vaters wurden nicht enttäuscht. Füssli berichtet mit ge-
wisser Übertreibung, dass Werner «so starke Neigung zu den Wissenschaften hatte,
dass die Lehrer seinen Fleiss mässigen mussten, damit er der Gesundheit des Körpers
nicht nachtheilig würde»⁶⁵.

Nach den Angaben Füsslis verliess Werner die Schule in Basel mit dreizehn Jahren, also
im Jahr 1650. Er fand Aufnahme im Atelier der Merians in Frankfurt am Main. Damit hatte
er Zugang zu einer der namhaftesten Kunstwerkstätten Deutschlands gefunden. Matthäus
Merian d. Ä. verstarb im gleichen Jahr; sein Sohn, Matthäus Merian d. J., führte die Werk-
statt mit einer grossen Zahl von Schülern weiter. In der Mitte des 17. Jahrhunderts zählte
er zu den gefragtesten Portraitmalern. Weite Reisen hielten ihn während der Jahre 1650
bis 1654 von seinem Atelier in Frankfurt fern. Bei der grossen Zahl von Aufträgen übernah-
men die Schüler einen Teil der Ausführung selbst.

Es bleibt dahingestellt, ob Werner durch Vermittlung seines Vaters oder auf Empfehlung
seiner Basler Lehrer Zugang zu Merians Atelier gefunden hatte. Die Annahme, Joseph
Werner d. Ä. habe Merian bereits in Bern in der Werkstatt des Joseph Plepp kennengelernt,
scheint verlockend. Der Aufenthalt Merians in Bern ist jedoch nicht belegt⁶⁶. Merians künst-
lerischer Einfluss auf die Ölmalerei seines Schülers Werner ist unverkennbar. Er lernte, wie
Sandrart es treffend formuliert, «sich in grossen Stücken von Ölfarben erfahren zu
machen»⁶⁷. In seiner Bildnismalerei bleibt die Wirkung nachhaltig bestehen. Gesicherte

Kat. 1

Werke aus der Frankfurter Lehrzeit lassen sich dagegen nicht nachweisen. Wie sehr Werner die Gemälde seines Lehrers auch in späterer Zeit noch schätzte, bezeugt ein Vermerk bei Sandrart; danach besass Werner ein Ölgemälde Matthäus Merians d.J. mit der Darstellung «einer fürtrefflichen Artemisia, die ihres Gemahls Aschen in ihren Trank mischen lässt», das er «zu seinen sonderh Ehren» in seiner Sammlung in Augsburg ausgestellt hatte⁶⁸.

Nachdem Werner im Atelier Merians sein Können beträchtlich erweitert hatte und, wie Sandrart berichtet, in seiner Kunst «so zugenommen, dass er nicht allein grossen Hofnung, sondern mehr und mehr Versicherung seiner erlernenden grossen Wissenschaft gegeben»⁶⁹, verliess er Frankfurt, um sich in Italien weiter zu schulen. Für die Abreise aus Frankfurt nennt Füssli das Jahr 1654⁷⁰. Das Datum lässt jedoch gewisse Zweifel aufkommen. Am 8. Mai 1652 hatte Werner sich mit einem Sinngedicht und einer kleinen Zeichnung in das Stammbuch des Marquard Zehnder in Bern eingetragen. Wohl wäre es denkbar, dass er sich im bezeichneten Jahr vorübergehend von Frankfurt in seine Vaterstadt begeben hatte. Dagegen schiene der plötzliche Aufenthalt in Bern weit erklärlicher, wenn Werner die Eintragung in das Stammbuch auf seiner Durchreise nach Italien vorgenommen hätte.

Die Italienreise trat Werner in Begleitung eines jungen Frankfurter Patriziers mit Namen Müller an⁷¹. Aus Werners italienischen Jahren sind nur wenige gesicherte Mitteilungen überliefert. Dieser Umstand ist um so bedauerlicher, als sich in seinem Schaffen während dieses Zeitabschnitts entscheidende künstlerische Wandlungen vollzogen haben müssen. In Italien war Werner zu einem selbständigen Künstler gereift, dessen Werke allgemeines Interesse fanden. Sandrart berichtet, dass Werner in Italien «alles zu seinem studio beförderlich- und nützlich durchsehen, besonders aber die Stadt Rom und was in selbiger denkwürdiges, sich vernünftig zu Nutzen gemacht, die fürnehmste Kunstwerke emsig nachgezeichnet und darmit etliche Jahre zugebracht» habe⁷². Von Stettler erfahren wir, dass Werner sich ungefähr 10 Jahre in Italien aufgehalten haben soll⁷³. Etwas ausführlicher schildert Füssli den italienischen Aufenthalt. Da er jedoch keinerlei Quellen für seine Angaben nennt und oft zu Werners Ruhm lieber etwas hinzufügt, als ihn zu schmälern, können seine Mitteilungen nicht ohne Bedenken übernommen werden. Füssli erzählt, dass Werner zunächst auf Empfehlung seines Lehrers Merian von Andrea Sacchi und Carlo Maratta ausgebildet worden sei, «nach den Anticken und Modernen zu zeichnen». Im Anschluss daran habe er die «Zeichen-Schule» Pietro da Cortonas besucht und dieser habe «in dem jungen Mahler den Grundstoff eines grossen Künstlers entdeckt» und ihm «vorzügliche Liebe gezeigt und die besten Lehren» mitgeteilt⁷⁴.

Füssli war der erste, der Werner mit den drei Meistern des römischen Barocks in unmittelbare Beziehung setzte. In Anlehnung an seinen Text wurden die Angaben von nahezu allen späteren Biographen übernommen und Sacchi, Maratta und Cortona zu Werners berühmten Lehrern gezählt. Der Hinweis Füsslis muss allerdings überprüft werden, soweit dies anhand des vorliegenden Materials möglich erscheint. Zunächst befremdet der Umstand, dass Sandrart in seiner Biographie über Werner nicht bereits auf diese Verbindung hingewiesen hatte. Auch Stettler erwähnt sie mit keinem Wort. Ja selbst in der ersten, 1755 erschienenen Ausgabe von Füsslis Künstlerlexikon ist im Zusammenhang mit Werner von Sacchi, Maratta und Cortona nicht die Rede. Die Vermutung liegt also nahe, dass Füsslis ergänzende Angaben auf einer mehr oder weniger gerechtfertigten Annahme des kunstverständigen Biographen beruhen. Andrea Sacchi und dessen Schüler Carlo Maratta, dem ‚principe‘ der Akademie von San Luca, war Werner zweifellos während seiner römischen Jahre mehrfach begegnet. Sein Œuvre zeigt, dass er ihnen auch künstlerisch verpflichtet war. Sacchi und vor allem Maratta vertraten eine gemässigte Richtung des klassischen Barock, die Poussin näherstand, als der Stilrichtung Pietro da Cortonas. Der Hinweis Füsslis, Werner sei vor allem auch von Cortona ausgebildet worden, ruft dagegen eher Missverständnisse hervor, anstatt zu klären. Werner nahm mit seiner Vorliebe für die kleinformatige Miniatur und für flächenhafte Kompositionen eine von Cortona völlig abweichende künstlerische Stellung ein. Seine uneingeschränkte Bewunderung galt dagegen den Werken Nicolas Poussins. Dieser war, als bedeutendster Vertreter des barocken Klassizismus, mit einer kurzen Unterbrechung von 1624 bis zu seinem Tode im Jahre 1665 in Rom ansässig. Zwar ist die Berührung Werners mit Poussin einzig durch sein Werk zu belegen. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass er bereits während seiner römischen Jahre unter dem direkten Einfluss dieses Meisters stand. Ob es zu einer persönlichen Begegnung der beiden gekommen war, bleibt dahingestellt, denn sicher hätten die zeitgenössischen Biographen Sandrart und Stettler ein solches Treffen erwähnt.

68
1925 Sandrart, S. 202. – Ein Gemälde gleichen Titels befindet sich heute in Dessau, Schloss Georgium (Mitteilung von Dr. Thöne, Diessenhofen). Vgl. auch Werners Artemisia-Miniatur, Kat. 172, 219 g, 220.

69
1925 Sandrart, S. 211.

70
1769 Füssli, I, S. 252.

71
1769 Füssli, I, S. 252.

Dieser Reisebegleiter kann nur der junge Hans Joachim Müller gewesen sein, den Matthäus Merian d.J. 1648 portraitierte (vgl. Abb. 294). Die Beziehung mit Werner war somit über die Familie Merian zustande gekommen. Wenn Füssli behauptet, Müller habe «unseren Herrn Werner aus Italien wieder heimgeführt», so verwechselt er dabei offensichtlich die Hin- mit der Rückfahrt (1769 Füssli, II, S. 143f).

72
1925 Sandrart, S. 211.

73
1769 Füssli, II, S. 101.

74
1769 Füssli, I, S. 253.

75
1769 Füssli, II, S. 109f.
76

Jeannerat bringt die Berufung Werners mit den beiden Bildnisminiaturen des Königs und seiner Geliebten Milde de La Vallière in Zusammenhang (Kat. 71, 72). Er stellt die Behauptung auf, der König habe die beiden Portraits im geheimen anfertigen lassen, um sich und seine Geliebte vor der Königin nicht zu kompromittieren. Dazu habe er einen ausländischen Maler gesucht und sei von seinem Botschafter in Rom auf Werner aufmerksam gemacht worden (1949 Jeannerat, S. 89). Tatsächlich tragen beide Miniaturen auf der Rückseite den Stempel Colberts, was darauf schliessen lässt, dass dieser sie später in Verwahrung nahm, um sie nicht in falsche Hände geraten zu lassen. Auf Dokumente lässt sich diese abenteuerliche Episode allerdings nicht stützen.

77
Siehe Dok. 3, Kat. 111.
78

Vgl. Kat. 151, 152.
79

Siehe Dok. 4. – Jeannerat zitiert eine weitere Eintragung aus den Rechnungen der «Bâtiments royaux», aus der hervorgeht, dass Werner zusätzliche 2000 Livres bereits ausgezahlt bekommen hatte (1949 Jeannerat, S. 90). Die Quelle konnte noch nicht überprüft werden.

80
Siehe Dok. 8.
81

1769 Füssli, II, S. 112f.

Seit 1648 lebte auch Salvator Rosa in Rom. Die phantastischen Spuk- und Geisterszenen des Neapolitaners haben sich nachweisbar auch auf Werners Schaffen ausgewirkt. Es bleibt jedoch fraglich, inwieweit Werner sich schon in Rom mit den Werken auseinandergesetzt hatte und ob er gar mit Rosa in persönlichen Kontakt getreten war. Selbst über seine Begegnung mit den Werken der vorangehenden Künstlergenerationen lassen sich nur Vermutungen anstellen. Sicher hatte er sich mit der Malerei der Carracci, mit Domenichino und Guido Reni, aber auch mit Caravaggio auseinandergesetzt. Er kannte die Meisterwerke der Renaissance und machte, wie jeder rechte Akademiker, Studien nach antiken Bildwerken; im Verlauf der Jahre hatte er sich eine umfassende Kenntnis angeeignet. Stettler weiss zu berichten, dass ihm später von Werner «schöne Zeichnungen und Handrisse, die er zu Rom und anderstwo in Italien gemacht, nach guten Gemälden, antiken Bildern und auch nach dem Leben» zur Verwahrung anvertraut wurden⁷⁵. In seinem eigenen Schaffen richtete Werner das Interesse auf die Miniaturmalerei. Noch während seiner römischen Jahre muss er es in dieser Gattung zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht haben. Ein gesichertes Werk aus der Zeit weist bereits alle für Werners Miniaturmalerei charakteristischen Stilmerkmale auf. Es handelt sich um das Selbstbildnis des 25jährigen Malers mit der Aufschrift: «Josephus Wernerus iunior, Roma A° 1662». Zugleich dient diese Miniatur als der einzige dokumentarische Beleg für Werners Aufenthalt in Rom. Sie gehört zu seinen letzten italienischen Werken.

1662–1667 Paris

Der Ruhm Werners als Miniaturmaler hatte sich bereits so verbreitet, dass Ludwig XIV. ihn zu sich an den Hof nach Versailles kommen liess. Die äusseren Umstände, die zu dieser Berufung führten, bleiben ungeklärt⁷⁶. Die Übersiedlung nach Versailles muss zu Ende des Jahres 1662 stattgefunden haben, im gleichen Jahr, in dem das römische Selbstbildnis entstand. Wenig später findet sich im Ratsmanual der Stadt Bern ein Vermerk mit dem Hinweis, dass Werner dem Rat ein Gemälde «presentirt» habe. Der Seckelmeister erhält im weiteren die Anweisung, dem «vilgereisten Herrn Joseph Werner», der in seiner Kunst erstaunlich bewandert sei, einen goldenen Pfennig mit der Abbildung der Stadt Bern als «Gnaden Zeichen» zu überreichen⁷⁷. Werner war also 1662, von Rom kommend, über seine Vaterstadt nach Paris gereist. Er hatte es geschickt verstanden, sich bei den Berner Honoratioren in Erinnerung zu rufen und man schien seine Arbeit zu schätzen, um so mehr, als er das Gemälde dem Rat zum Geschenk gemacht hatte. Der Aufenthalt in Bern zog sich über mehrere Monate hin, da während dieser Zeit neben der ‚Allegorie der Gerechtigkeit‘ auch noch andere Werke entstanden⁷⁸. Die Ankunft in Versailles erfolgte nicht vor Jahresende 1662 oder zu Beginn des folgenden Jahres.

Über Werners Aufenthalt in Paris sind verschiedene Zeugnisse erhalten. Als Quellenmaterial findet sich eine Rechnung aus dem Trésor royal, in der 1664 dem «peintre allemand» für sechs an den König gelieferte Bilder eine Summe von 1300 Livres zugesprochen wird⁷⁹. Mehrere datierte Miniaturen und Zeichnungen geben eine deutliche Vorstellung von Werners Schaffen zu jener Zeit. Sandrart nimmt in seinem Bericht über Werner von dessen Aufenthalt in Paris erstaunlich wenig Notiz. Dagegen befasst sich Stettler mit diesem Zeitabschnitt sehr ausführlich. Er hatte längere Zeit bei Werner in Versailles als Geselle gedient; seine Beschreibungen der gemeinsamen Erlebnisse gehören zu den persönlichsten Aussagen, die über Werner erhalten sind.

Wichtig sind in Stettlers Aufzeichnungen zunächst die Angaben der Bücher und Kunstgegenstände, die Werner bei seinem Aufenthalt in Versailles besessen hatte⁸⁰. Sie vermitteln einen Eindruck vom Umfang des während der Lehrjahre erworbenen Wissens und geben damit wichtige Hinweise für die Deutung des Œuvres. Obwohl der König an Werner mehrfach Aufträge erteilt hatte, schien ihm bei Hofe nicht die führende Rolle zuzufallen, die er sich für seine Zukunft erhoffte. Aus den Bemerkungen Stettlers geht hervor, dass Werner von Anbeginn den Weisungen des allmächtigen Le Brun Folge zu leisten hatte. Die fertiggestellten Miniaturen waren an Le Brun abzuliefern, während Werner mit dem König selbst kaum in Kontakt gekommen zu sein scheint. Le Brun, der 1663 zum Rektor der Akademie und Leiter der Gobelinmanufaktur ernannt worden war, trat als eigentlicher Auftraggeber in Erscheinung, was Werner offenbar kränkte. Eine Episode aus Stettlers Biographie schildert treffend die Situation, die sich mehrfach in ähnlicher Art ergeben haben mochte⁸¹. Le Brun hatte «einen seiner Bedienten» zu Werner ge-

Kat. 66

schickt, um vier Miniaturen abholen zu lassen. Voller Misstrauen entschloss sich Werner, die Werke durch Stettler überbringen zu lassen. Dieser aber machte, wie er selbst schildert, schlechte, ja lächerliche Figur, wodurch das gesellschaftliche Ansehen Werners nur Schaden leiden konnte⁸².

Das hofmännische Gebaren, das Werner an den Tag zu legen versuchte, stand in keinem Verhältnis zu der Stellung, die er unter den Künstlern bei Hof innehatte. So erzählt Stettler an anderer Stelle, dass Quinault ihn gefragt habe, ob Werner einen «spiritus familiaris» besässe, «vermittels dessen er seine Arbeit machte?». Selbst Quinault, auf dessen Bestellung Werner elf Miniaturen zu liefern hatte, hielt es also für möglich, dass Stettler der eigentliche Künstler sei, «weil Herr Werner in besserer Kleidung aufzog, als sonst einem Mahler gebührt»⁸³. Werners Eitelkeit war verstiegen bis zur Intoleranz. Er hatte sich in Äusserlichkeiten vollständig der höfischen Etikette unterworfen und geriet bei seinem Auftreten verschiedentlich in Situationen, die an Komik Molières Komödien nicht nachstehen. Entsprechendes schildert Stettler etwa in der Begegnung Werners mit dem «Wachspossierer» Andreas Simon⁸⁴. Simon stand mit seinem Auftreten als «anderer Diogenes» in lebhaftem Gegensatz zu Werner. Sein Verhalten zeigt, welche Freiheiten der Lebensformen einem Künstler auch in Versailles möglich waren. Das eitle Gebaren war Werner demnach nicht durch das Leben am Hofe aufgezwungen worden, sondern scheint seinem Charakter und seinen Vorstellungen entsprochen zu haben. Es äusserte sich auch im bürgerlichen Milieu, zur Verwunderung und wohl auch zum Spott seiner Umgebung⁸⁵. Aus der Form seines Auftretens lässt sich unschwer erkennen, dass er sich als hofmännisch-akademischer Künstler fühlte, ein Typus, den Le Brun in glänzender Weise vertrat, zumal sich in seiner Person höfische Repräsentation, kunstpolitische Macht und akademisches Kunstschaffen zu einer eindrücklichen Einheit verschmolzen. Bei Werner blieb es bei äusserlichen Nachahmungsversuchen. Trotz wiederholter Erniedrigungen liess er bis in sein Alter vom Ideal des Höflings und Akademikers nicht ab.

Man würde jedoch Werner unrecht tun, wenn man es bei der Charakterisierung des «Bourgeois Gentilhomme» bewenden liesse. Hinter dem ungeschickten Gebaren verbarg sich ein Charakter, der nicht ohne Grösse war, und ein hochgestimmter Wille, die noch in der Schilderung Füsslis einen, allerdings idealisierten, Nachhall finden:

«Werner war mit einem feurigen Temperament geboren, in seinen jüngeren Jahren auffahrend und hitzig; er musste auf seiner Hut seyn, um von dieser Leidenschaft nicht überrascht zu werden; daneben hatte er einen schönen und ansehnlichen Körper, und sein äusserliches stimmte mit seinem Herzen überein; dieses überfloss von Menschenliebe. Er liebte den Pracht in seiner Aufführung, und war in allen seinen Handlungen grossmüthig; alles, was er that, war mit einem edeln Anstand begleitet; une bey allen diesen Vorzügen war er ein grosser Kenner und Liebhaber aller schönen Wissenschaften»⁸⁶.

Werners Pläne in Versailles waren zum Scheitern verurteilt. Seit Füssli berichten die Biographen über eine Intrige, die Le Brun angezettelt habe, um Werner als Konkurrenten unschädlich zu machen. Die einzelnen Berichte wiederholen mit geringfügigen Abweichungen die von Füssli dargestellten Fakten⁸⁷. Es heisst, Le Brun habe sich durch «die anwachsende Gnade des Königs gegen Werner so weit verleiten» lassen, dass er eine von dessen Miniaturen im geheimen «mit einem Firniss überzog, von welchem er wusste, dass er das Gemälde aller Schönheit berauben würde», und der König habe sogleich seine Meynung geändert «und wurde kaltsinniger gegen Werner»⁸⁸. Diese anekdotische Schilderung entspricht weitgehend dem Klischee der Intrige, mit dem die Biographen seit Vasari ihre Künstlerviten würzten⁸⁹, was nicht ausschliesst, dass tatsächlich eine Auseinandersetzung zwischen Le Brun und Werner stattgefunden hatte. Der Grund dafür bestand jedoch wohl kaum in einer begründeten künstlerischen Rivalität, dazu war die Stellung des Akademiedirektors Le Brun zu stark gefestigt. Werners Ruhm konnte, bei aller Anerkennung, keine ernstliche Gefahr für den Franzosen bedeutet haben. Eher hatte wohl Werners hochmütiges Auftreten und sein «feuriges Temperament» den nicht minder selbstbewussten, aber auch überlegenen Le Brun herausgefordert.

Aus Werners Schaffen geht deutlich hervor, welche Bedeutung der Pariser Aufenthalt für seine künstlerische Fortbildung erlangen sollte. Die Begegnung mit Le Brun bestärkte seine Vorstellung von der Akademie als der einzigen angemessenen künstlerischen Wirkungsstätte. Der Aufbau der französischen Akademie stand ihm noch zu Ende des Jahrhunderts bei seiner Tätigkeit in Berlin als direktes Vorbild vor Augen. Der künstlerische Einfluss Le Bruns mag dagegen in seinem Schaffen keine grosse Bedeutung erlangt haben. Stettler belegt zwar, dass Werner eine ganze Reihe von Le Bruns Werken zu sehen bekommen habe⁹⁰. Die beiden Maler waren jedoch von ihrer künstlerischen Veranlagung

82

Stettler gibt dazu folgenden Bericht: «Bald darauf wurde ich herein berufen, in Meynung, es würden mir die Miniatur-Stücke wieder geben; da redte mich die Königin an, und fragte, ob ich die Miniaturstücke gemacht hätte? Ich aber antwortete: non, und gieng stracks wieder zur Thüre heraus, aus Forcht, sie möchte mich mehr fragen, als ich beantworten könnte, dann ich aussert oui und non gar wenig französisch reden konnte, ohngeachtet ich die Sprache ziemlich verstand. Wie ich nun dem Schimpf suchte zu entfliehen, kam ich erst recht darein: Denn als derjenige, so mir die Miniatur-Stücke wieder überantwortet, fragte, wie lang ich zu Paris sey? antwortete ich: demi an; da sprach er: Monsieur, vous parlez déjà fort mal, und liess mich damit gehen» (1769 Füssli, II, S. 112f).

83

1769 Füssli, II, S. 113f.

84

«Über eine Weile kam Mr. Simon wieder zu Herrn Werner, als er eben zu Mr. le Brun, dem Königl. Mahler, in Gobelin des Königs Wohnung gehen wollte, da erbott sich Simon mit uns zu gehen, Herr Werner aber schämte sich seiner Gesellschaft nicht wenig, einestheils von wegen seines grossen Barts, dann auch wegen seiner Kleidung, welche schlecht und nicht nach der Mode war. Simon merkte dieses bald, weil Herr Werner wenig Achtung noch Antwort auf seine Rede gab, ob schon er wegen gemahlten Portraits von Coper ihm sonst viel zu Gefallen that. Verliess uns derowegen, dass wir nicht wussten, wo er also jähling musste hingekommen seyn, dessen aber Herr Werner froh war, dass er auf solche Weise seiner abgekommen. Als nun Herr Werner seinen Gruss bey Herrn Le Brun abgelegt, und derselbe uns hinein führen wollte, kam auch unser Simon so unversehens, als er uns verlassen wieder hervor, und machte dem Herrn Le Brun ein so lustig Compliment auf französisch daher, dass sich Herr Werner darüber verwunderte, und nun wol sah, dass er viel mehr Weisheit im Kopf hätte, als aber im Bart» (1769 Füssli, II, S. 117f).

85

«Nachdem nun Herr Werner von Bern verreisete, in Gesellschaft ein paar guter Freunde, und zu Schaffhausen angekommen, stuhnden die Thorwächter zur Wehr, sahen Herrn Werner köstlich gekleidet vorherreiten, als ob die andern seine Diener wären. Die Wächter fragten ihn alsobald: Wer er wäre? Herr Werner aber wollte sie keiner Antwort würdigen, oder vielmehr schämte er sich seines Herkommens und Handthierung; also dass die Wächter noch einmal anfiengen zu fragen: Ob er vielleicht ein welscher Edelman sey? Als aber Herr Werner sahe, dass er gezwungen sey, sich zu offenbaren, sagte er, dass er ein Mahler und Bürger von Bern sey; da liessen die Wächter alsbald ihre Hellepart sinken, und diesen welschen Edelmann fahren» (aus Wilhelm Stettlers Autobiographie).

1769 Füssli, II, S. 139.

86

1769 Füssli, I, S. 275.

87

1842 Descamps, S. 232. – 1851 Nagler, Bd. 21, S. 305. – 1854 Kugler, S. 534.

88

1769 Füssli, I, S. 255f.

89

Mit dem Motiv der durch äussere Eingriffe verdorbenen Miniaturen scheint Füssli sich auf eine thematisch verwandte Beschreibung Stettlers zu be-

ziehen. Sie wird im folgenden im vollen Wortlaut vorgelegt, da sie auch noch in anderen Zusammenhängen von Bedeutung sein wird: «Einstmals auf den Feyr-Abend gieng Herr Werner aus, und liess das Fenster seines Cabinets offen, und seine Arbeit auf dem Tisch liegen; als er aber bald wieder heimkam, fand er dieselbe fast verderbt also dass nicht nur die weisse Farb ganz schwarz, sondern auch alle Farben, so mit Belyweis gemischt waren, dunkler worden. Da rufte er mir mit Tausen Sakr** zu, wollte mit Gewalt und überhaupt, ich hätte ihm seine Arbeit verderbt, und aus Fürwitz mich unterstanden daran zu machen, damit ich mich rühmen könnte, dass sie Herr Werner nicht allein gemacht, sondern dass ich ihm geholfen hätte; aber zu meinem Glück kam daher Mr. Abraham Bosse, und sagte ihm also bald, dass es von nichts anders herkäme, als dass er das Fenster offen gelassen, wodurch dann der Gestank von der Gasse (dann damals wurden die Gassen und Strassen nicht so sauber und rein gehalten, wie man sagt, dass es dermalen geschehe) die heitern Farben getödt und verderbt habe, wie dann aus der Erfahrung zu sehen, dass alles weis gesotten Silber schwarz werde, so bald man es nur über die Gassen trage; so weit, dass auch die Oelfarben-gemälde selbst vor diesem Gestank nicht sicher seyen» (1769 Füssli, II, S. 111).

90

Siehe Dok. 6.

91

Siehe Dok. 7.

92

Siehe Anm. 89, sowie 1769 Füssli, II, S. 120.

93

Siehe Dok. 9.

94

In den Augsburger Protokollen (Dok. 10, 11, 12) wird Werners Schwiegervater immer unter diesem Namen aufgeführt; nur Sandrart nennt ihn, wohl versehentlich, mit Vornamen ‚Christoff Georg‘ (1925 Sandrart, S. 205).

95

Siehe Dok. 10.

96

Siehe Dok. 11.

97

1925 Sandrart, S. 205 f.

98

1925 Sandrart, S. 206.

99

Einzig aus einem Bericht Stettlers ist zu entnehmen, dass dieser eine Nympe von Werner für dessen Schwager Mayr kopieren musste (1769 Füssli, II, S. 135); vgl. Kat. 235.

100

Siehe: Dok. 12.

her zu verschieden, als dass eine schöpferische Beziehung hätte entstehen können. Der grossflächige Stil in den Gemälden Le Bruns war der minuziösen Malweise Werners geradezu entgegengesetzt.

Weit bedeutsamer mochte für Werner die Begegnung mit mehreren Werken Poussins in Le Bruns Atelier gewesen sein⁹¹. Wenn Stettler im gleichen Zusammenhang erklärt, Poussin sei «einer der grössten Mahler unserer Zeit», so schien er damit das Urteil seines Freundes und Lehrers, wenn nicht nachzusprechen, so doch auf jeden Fall mit zum Ausdruck zu bringen. Ein augenfälliger Beweis für die Wirkung dieser Gemälde Poussins im Atelier Le Bruns bietet das Abendmahlsbild, das Werner später in Augsburg ausführte und das ikonographisch auf die entsprechende Darstellung aus den sieben Sakramenten Poussins zurückgeht. Neben den klassischen Werken der französischen Malerei waren für Werners Schaffen auch die Blätter der französischen Stecher von Bedeutung. Die persönliche Bekanntschaft mit den Stechern Israel Sylvestre und Abraham Bosse ist durch die Angaben Stettlers bezeugt⁹². Die Radierungen ihres Lehrers Jacques Callot waren ihm schon lange vertraut gewesen und übten auf den kalligraphischen Stil seiner Zeichnungen und auf seine Kompositionen einen entscheidenden Einfluss aus.

1667–1680

Augsburg

Werner zog 1667 von Paris nach Augsburg. Noch im selben Jahr wird er in den Steuerbüchern der Stadt Augsburg erwähnt. Den Eintragungen zufolge wohnte er damals im Haus «vom Zimmerleuth oder Egghauss unden am Obsmarckht»⁹³. Anhand der Steuerurkunden lässt sich sein Aufenthalt in Augsburg mit einigen Unterbrechungen bis in das Jahr 1676 nachweisen. Seit 1672 findet sich ein «Joseph Wörrner» mit der gleichen Steuersumme im Schusterhaus, nicht weit vom Obstmarkt entfernt. Nach 1677 fehlt jeder Steuervermerk. Seit 1665 wohnte im Haus «vom Zimmerleuth am Obsmarckht» ein Hans Christoph Mayr mit seiner Familie. Mit grösster Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei diesem um Werners zukünftigen Schwiegervater Hans Georg Mayr, einen vermögenden Augsburger Handelsherrn⁹⁴. Offenbar stand Werner schon vor seiner Übersiedlung nach Augsburg mit dieser künstlerisch und wirtschaftlich gleichermassen einflussreichen Familie in Verbindung. 1668 schloss er die Ehe mit der Tochter Susanna Mayr. Am 19. August verzeichnet das Hochzeitsprotokoll, dass «Herr Joseph Werner, von Bern, und Jungfrau Susanna Mairin, hiesig und stubenmessig» auf Ersuchen ein «Verkündt Zettel» erteilt worden sei. Unter der Bedingung, dass Werner seine «Ehelich- und freie Geburt beurkunden» könne, werde ihm zugleich der «Beysitz» von Augsburg zugesprochen⁹⁵. Die Trauung wurde schon eine Woche später in Evangelisch Heilig Kreuz vollzogen⁹⁶, der Kirche, für die Werner später sein Abendmahlsbild ausführte und in der er auch seine Kinder taufen liess.

Die Familie Mayr hatte sich in Augsburg sowohl durch ihren Reichtum wie durch ihre künstlerischen Talente einen Namen gemacht. Der Grossvater mütterlicherseits war der bekannte Goldschmied Johannes Fischer. Die Mutter hatte sich als Miniaturmalerin und Scherenschnittkünstlerin einen Namen gemacht, so dass ihr sogar Sandrart in der «Academie» sein Lob ausspricht⁹⁷. Zu grossem künstlerischem Ansehen war aber auch Johann Ulrich Mayr, der Schwager Werners, gelangt. Er war angeblich bei Jordaens und Rembrandt in der Lehre gewesen, hatte England und Italien bereist und war als ein begehrter Porträtmaler an den süddeutschen und österreichischen Höfen avanciert⁹⁸. Sicher standen die beiden verschwägerten Künstler in enger Verbindung; für ihre künstlerischen Beziehungen gibt es allerdings kaum Belege⁹⁹. Das Schaffen Johann Ulrich Mayrs ist nur mit sehr wenigen Beispielen belegt. Vor allem seine Bildnisse (Abb. 295 a, b) müssen auf Werners Malerei einen nachhaltigen Eindruck gemacht haben, aber auch ihr gemeinsames Interesse an der Gründung einer Akademie hatte sie zusammengeführt.

Über die Kinder Joseph Werners gibt das Taufbuch von Evangelisch Heilig Kreuz Auskunft. Zwischen 1670 und 1680 wurden ihm drei Söhne und fünf Töchter geboren¹⁰⁰. Unter den Taufpaten finden sich prominente Vertreter aus dem Kreis der ‚Augsburger Akademiker‘. Bereits bei der ersten Taufe im Oktober 1670 wird der eben erst gewählte Bürgermeister von Augsburg, Leonhard Weiss, neben Werners Schwiegervater unter den Paten aufgeführt. Wahrscheinlich hat Werner bei diesem Anlass den Auftrag für ein berühmtes, heute nur noch in verschiedenen Nachstichen überliefertes Bildnis des Leonhard

Kat. 114

Kat. 118
–187

Weiss erhalten. Ein Jahr später war bei der Taufe des zweiten Kindes, des späteren Malers Christoph Joseph Werner, Joachim von Sandrart Pate. Die Begegnung Werners mit Sandrart wurde durch die Familie Mayr angebahnt¹⁰¹. Es ist anzunehmen, dass die beiden Maler auch in den folgenden Jahren, während Sandrarts Aufenthalt in Augsburg¹⁰², noch in Kontakt standen.

Unter den Taufzeugen der folgenden Jahre finden sich zwei weitere Augsburger Künstler, die beide als Stecher nach Werken von Werner gearbeitet hatten. Im März 1676 übernahm Matthäus Küsel eine Patenschaft. Die Bekanntschaft zwischen Küsel und Werner bestand seit längerer Zeit, da er bereits 1670 das Bildnis des Dekans Hummel gestochen hatte. Bei der Taufe des letzten in Augsburg geborenen Kindes stand im Februar 1680 Elias Hainzelmann Pate. Hainzelmann hatte, wie Werner, lange in Paris gelebt und die «bisher beliebte Französische Manier» auch in Augsburg zu Ansehen gebracht¹⁰³.

Es ist bezeichnend, dass die genannten Paten zu einer Gruppe von Männern gehörten, die sich in den siebziger Jahren besonders intensiv mit dem Gedanken einer Akademiegründung in Augsburg auseinandergesetzt hatten. Den Mittelpunkt dieser vorwiegend protestantischen Künstlergruppe bildete zunächst Joachim von Sandrart. Er hatte bei seinem vorübergehenden Aufenthalt in Augsburg¹⁰⁴ eine Anzahl junger Maler um sich versammelt und auf privater Ebene eine Akademie ins Leben gerufen. Er selbst berichtet darüber: «academia a me tum temporibus in gratiam studiosae juventutis ibidem erecta»¹⁰⁵. Auch Leonhard Weiss war als Augsburger Stadtpfleger einer der unermüdlichen Förderer des akademischen Gedankengutes. Die spätere Gründung einer öffentlichen Kunstakademie, die 1684 unter dem Schutz des Evangelischen Rates vorgenommen wurde, ging weitgehend auf seine Initiative zurück.

Über die privaten Anfänge der Augsburger Akademie während der Jahre, in denen Werner in der Stadt ansässig war, ist nur sehr wenig überliefert. Einzig Paul von Stetten berichtete ein Jahrhundert später darüber: «Die Künstler kamen in ihren Häusern zusammen und übten sich untereinander im Zeichnen nach dem Leben und in allen für sie gehörigen Künsten und Wissenschaften»¹⁰⁶. An anderer Stelle fügt er noch hinzu, die Akademie sei anfangs im Hause des Johann Sigmund Müller abgehalten worden¹⁰⁷. Neben Johann Ulrich Mayr, der zusammen mit Müller seit 1684 als erster Rektor der Akademie amtierte, werden Elias Hainzelmann, Leonhard Keckenauer, Matthäus Küsel, Johann Heiss und Joseph Werner als die bedeutendsten Mitglieder genannt. Den einzigen dokumentarischen Beleg für Werners enge persönliche Verbindung zu den Augsburger Akademikern bilden die oben angeführten Taufurkunden. Wie gross der Einfluss Werners auf das akademische Bildungswesen in Augsburg war, ist nicht festzustellen. Sicher hatte seine Stimme unter den interessierten Künstlern Gewicht, hatte er doch als einer der wenigen Deutschen Einblick in den Aufbau der Akademien in Rom und Paris gewonnen. Jedenfalls ist sein Einfluss auf den akademischen Lokalstil in Augsburg durch verschiedene Werke belegt. Nicht zufällig war er von Paris nach Augsburg übersiedelt. Sein vordringlichstes Interesse galt der Akademie, und wie verschiedene andere Künstler seiner Generation richtete er seine Hoffnung auf Augsburg¹⁰⁸. Offenbar rechnete er damit, bei der Gründung einer Akademie seinen Einfluss geltend zu machen. Doch dieser Plan konnte zunächst noch nicht verwirklicht werden.

Wie aus einer Stammbucheintragung mit der Signatur «J. Werner, Zürich, den 28.8.1669» hervorgeht, hielt sich Werner in diesem Jahr vorübergehend in der Schweiz auf. Der beigefügte Text richtet sich an eine «hochansehnliche Ehren Gesellschaft löblicher Mahlereykunst» mit dem Zusatz, dass der Schreiber sich im Zustand eines «doppelten Rausches» befinde. Diesem fügt Wilhelm Stettler noch eine Erklärung hinzu, aus der allerdings nicht genau zu entnehmen ist, ob sie sich auf den Rausch oder auf eine der Randzeichnungen bezieht: «Dieses untere kömmt von W. Stettler von Bern, er hat es von Herr Wernern erhalten.» Auf jeden Fall spricht der Vermerk, trotz der respektvollen Anrede an «Herrn Werner», für das freundschaftliche Verhältnis zwischen den beiden Malern. Werner zeigt sich mit den gekritzelten Karikaturen und dem Kommentar vom «doppelten Rausch» im Kreise der Zürcher Freunde ungewöhnlich heiter, die hofmännische Künstelei scheint er in dieser Umgebung abgelegt zu haben.

Das Bildnis des Dekans Hummel spricht dafür, dass Werner sich auch einige Zeit in Bern aufgehalten hat¹⁰⁹. Der Aufenthalt in der Schweiz kann trotzdem nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn noch im selben Jahr 1669 entstanden die acht Marien-Miniaturen für die Kurfürstin von Bayern. Sandrart berichtet dazu, Werner habe «für jedes Stück hundert Dukaten zur Verehrung bekommen»¹¹⁰. Die Summe, die 1670 an Werner ausbezahlt wurde, betrug jedoch nicht, wie Füssli nachrechnet, 700¹¹¹, sondern insgesamt

101

Aus den Angaben Sandrarts über die Familien Mayr-Fischer ist zu entnehmen, dass er mit ihr in enger persönlicher Verbindung stand. Er hatte sich sogar von Johann Ulrich Mayr portraituren lassen und einen Stich dieses Bildnisses an den Anfang seiner «Teutschen Academie» gestellt.

102

Siehe Anm. 104.

103

1925 Sandrart (1675), S. 254.

104

Sandrart war von 1670 bis 1674 in Augsburg ansässig.

105

1925 Sandrart (1683), S. 371.

106

1767 Stetten, S. 170; vgl. auch: 1951 Bäuml, S. 7; 1968 Ausstellung Augsburg, S. 97f.

107

1767 Stetten, S. 175.

108

Vgl. dazu Bruno Bushart: «Bedenkt man, dass auch Joseph Werner nach seinem Wegzug von Augsburg zunächst eine Privatakademie in Bern einrichtete und 1695 als Direktor an die neu zu gründende Berliner Kunstakademie berufen wurde, dass Müller ein Lieblingsschüler und Freund von Sandrart, dass Mayr wahrscheinlich mit Sandrart eng befreundet war, dass Johann Heiss – Sohn eines kaiserlichen Rates in Memmingen – das Thema der Kunstakademie und der akademischen Kunst immer wieder dargestellt hat, dass Sandrart hier einen Grossteil seiner 1675 erschienenen «Teutschen Academie» verfasste, so wird deutlicher, welche Hoffnungen die Maler mit der Niederlassung in Augsburg verknüpft hatten und welche Chance sie hier erwarteten» (1968 Ausstellung Augsburg, S. 98).

109

Wilhelm Stettler weist darauf hin, dass Werner von Augsburg nach Bern geist sei, um seinen Vater aufzusuchen. Bei dieser Gelegenheit habe Werner sich gegen Stettler sehr freundlich gezeigt. Er habe, «weil er bald wieder nach Augsburg verreise», eine Auswahl von Stettlers Zeichnungen mitgenommen. Möglicherweise handelte es sich dabei um den Besuch von 1669 (1769 Füssli, II, S. 138, 139).

110

1925 Sandrart, S. 211.

111

1769 Füssli, I, S. 257.

Der originale Rechnungsband der Hofzahlamtsrechnungen von 1670 fehlt in der Reihe der im Staatsarchiv München verwahrten Rechnungen. Einem Schreiben des Hofzahlamtes vom 8.6.1803 an die Churbayerische Generallandesdirektion ist dagegen folgendes zu entnehmen:

«Bei genauer und eifriger Nachsuchung obiger Hofzahlamtsrechnungen von 40 Jahren fand sich in der Rechnung vom Jahre 1670 unter der Rubrick Gartnerey und Malerey lediglich dieses, dass dem Joseph Werner, Mahler zu Augsburg, laut einer Ordinanza jene 1000 fl. pro Credito abgeschrieben worden, so derselbe wegen nacher Hof glieferten Malereien empfangen hat» (Staatsarchiv für Oberbayern HT 280/32).

113

1925 Sandrart, S. 212. – Vgl. Kat. 180, 218.

114

1925 Sandrart, S. 212. – Vgl. Kat. 29, 117

115

1769 Füssli, II, S. 135.

116

1767 Stetten, S. 178. – 1799 Stetten, S. 306.

117

Siehe Dok. 10.

118

1769 Füssli, I, S. 258.

119

1964 Voss, S. 29. – Schönfeld war jedoch nicht, wie Voss behauptet, 18 Jahre, sondern 28 Jahre älter als Werner.

120

Gemäss den Rechnungen der evangelischen Kirche Heilig Kreuz (Augsburg, Stadtarchiv, Nr. 884, Teil II) wurden 1667 an Schönfeld für die «zu völliger Befriedigung» ausgeführten beiden Gemälde 800 Gulden ausbezahlt.

121

1769 Füssli, II, S. 136.

122

Siehe Dok. 13. – Vgl. Kat. 116. – Werner erhielt für sein Abendmahlsbild am 13.8.1676 die Summe von 45 Gulden, etwa den 18. Teil der Entlohnung Schönfelds. Der Unterschied lässt sich nicht zuletzt auch auf die beträchtlichen Abweichungen im Format der betreffenden Bilder zurückführen.

123

Siehe Dok. 14.

124

Siehe dazu auch 1968 Ausstellung Augsburg, S. 98.

1000 Dükaten¹¹². Vermutlich wurde Werner mit den restlichen 300 Dukaten noch für andere Arbeiten entlohnt.

Die literarischen Quellen über Werners Aufenthalt in Augsburg sind nicht sehr ergiebig. Sandrart schrieb seine *Academie* zu Beginn der siebziger Jahre, bald nach dem Eintreffen Werners in Augsburg; seine Angaben beziehen sich also nur auf die ersten Jahre von Werners Aufenthalt. Er erwähnt den Marienzyklus und eine Portraitminiatur der Erzherzogin Claudia Felicitas, die Werner in Innsbruck gemalt habe, «damit solches Ihro Kayser. Majestät vor der Vermählung überreicht würde»¹¹³. Als Lohn erhielt er dafür «sehr reichliche Honorarien und kostbar guldene Ketten und Gnadenpfennig». Ausserdem habe Werner «erst neulich» für die Kurfürstliche Residenz in München eine durch die Luft fliegende Thetis in Öl gemalt, «welche zu Ihro Churfl. Durchl. gnädigstem Contento verfäertigt worden, und die Kunstliebende wünschen dergleichen Werke mehr von diesem Künstler zu sehen»¹¹⁴.

Stettler berichtet nur von einem Besuch, den er Werner in Augsburg abgestattet habe, «in der Meynung etwas mehrers von ihm zu lernen und zugleich auch etwas zu verdienen». Er findet sich jedoch in seiner Hoffnung «gar sehr betrogen»¹¹⁵. Werner scheint keine Verwendung für seinen Freund und Schüler gehabt zu haben.

Bei Paul von Stetten findet sich neben den von Sandrart übernommenen Zitaten der Hinweis, dass Werner Bürger von Augsburg geworden sei¹¹⁶. Es lässt sich jedoch anhand der erhaltenen Dokumente nicht überprüfen, ob Stetten damit nicht nur einer Vermutung Ausdruck gibt. Der erwähnte Beisitz¹¹⁷ schloss jedenfalls nicht ohne weiteres die Annahme zum Bürger mit ein. Auch Füssli setzt den bereits gemachten Angaben nichts wesentlich Neues hinzu. Behauptungen, wie: «in ganz Teutschland redete man von Werner», wiegen nicht schwer. Er nennt die «Wienerschen, Baierschen und Pfälzischen Höfe», im einzelnen Stuttgart und Durlach und die Städte Nürnberg und Augsburg als die wichtigsten Orte für Werners Schaffen¹¹⁸.

Während Werners Augsburger Jahren lebte neben Sandrart auch Johann Heinrich Schönfeld in der Stadt. Eine Begegnung Werners mit den Werken dieses wohl bedeutendsten deutschen Malers seiner Generation muss stattgefunden haben, obwohl ein gesicherter dokumentarischer Beleg für eine persönliche Begegnung nicht vorliegt. Schon Hermann Voss wies darauf hin, dass «die äusseren Umstände, mehr aber noch gewisse thematisch ‚schönfeldische‘ Erfindungen» für eine Beziehung sprechen¹¹⁹. Neben künstlerischen Anknüpfungspunkten im Werk der beiden Maler legen auch die äusseren Umstände eine Begegnung nahe. Schönfeld hatte für die gleiche Kirche Evangelisch Heilig Kreuz, in der Werner 1668 getraut wurde, ein Jahr zuvor die beiden grossen Ölgemälde der Kreuztragung und Kreuzabnahme gemalt¹²⁰. Bei der Beziehung beider Künstler zur gleichen Kirchgemeinde wäre es nahezu unverständlich, wenn dadurch nicht auch ein persönlicher Kontakt zustande gekommen wäre. Wenn Stettler bei der Schilderung seines Augsburger Aufenthaltes berichtet, dass er neben einigen Fresken von Kager und Rottenhammer an Augsburger Häusern «auch daselbst nichts anders als etwelche grosse Stücke mit Ölfarben, eine Ausführung und eine Creutzigung Christi von Schönfeld in einer Kirchen»¹²¹ gesehen habe, so dürfen wir ohne weiteres annehmen, dass Werner ihn auf die Bedeutung dieser Werke hingewiesen hatte. Werner konnte neun Jahre nach Schönfeld für die gleiche Kirche Evangelisch Heilig Kreuz seine Abendmahlsdarstellung ausführen¹²².

Das letzte Dokument aus den Augsburger Jahren ist ein Brief Werners an den Basler Numismatiker Sebastian Faesch vom 30.5.1680¹²³. Werner äussert darin die Hoffnung «d'estre bientost de ce costé la, par où ayons desia envoyé tous mes meubles». Er liess also seine Möbel in die Schweiz schicken und stellte in einem Nachsatz ein mündliches Gespräch mit Faesch für die nächste Zeit in Aussicht. Ob er sich noch im gleichen Jahr in Bern niedergelassen hat, bleibt offen. Wahrscheinlich hielt er sich in den Jahren zwischen 1680 und 1682 vorübergehend in Wien auf, um die sieben Bildnisse der kaiserlichen Familie in Miniatur auszuführen.

Ein überzeugender Grund für seinen Aufbruch aus Augsburg lässt sich nicht finden. Die Gründung der Akademie stand bevor. Werners Aussichten auf eine Anstellung müssen bei seinen Beziehungen und bei seiner Befähigung eigentlich gross gewesen sein. Hoffte er, sich in seiner Vaterstadt Bern erfolgreicher als in Augsburg durchsetzen zu können, oder hatte er seinen Blick wieder auf das Ausland gerichtet? Es zeigt sich, dass seine Abreise mit dem erneuten Niedergang der Augsburger Malerei zusammenfällt. Sandrart hatte sich mit seiner Familie nach Nürnberg zurückgezogen, um sich dort seiner bereits 1662 gegründeten Akademie zu widmen; Schönfeld starb entweder 1682 oder 1683¹²⁴.

Ein Aufenthalt Werners zwischen 1680 und 1682 in Bern ist nicht zu belegen. Williamson behauptet – allerdings ohne Angabe seiner Quellen – dass Werner im Anschluss an Augsburg für ein Jahr nach England gereist sei, um dort eine Reihe von Bildnissen fertigzustellen¹²⁵. So fragwürdig diese Bemerkung zunächst auch scheinen mag, muss die Möglichkeit eines Besuches in England zumindest in Erwägung gezogen werden¹²⁶. Sicher übte England grosse Anziehungskraft auf ihn aus. Sein Lehrer Matthäus Merian hatte als Schüler van Dycks mit diesem eine Englandreise unternommen, die ihm für seine Portraitmalerei wichtige Anregungen vermittelte. Über Werners Schwager Johann Ulrich Mayr berichtet Sandrart, er habe, um «die endliche Vollkommenheit in dieser Profession (gemeint ist die Portraitmalerei) zu erlangen», eine Reise nach England angetreten¹²⁷. Für Werners eigenes Interesse an der englischen Malerei ist sogar ein Beleg erhalten. Stettler erzählt, dass Werner in Paris bei Andreas Simon «zwey schöne Contrafaits von einem vortrefflichen Mignatur-Mahler, genannt Coper, in England» gesehen habe, «worein Herr Werner also verliebt worden, dass er von da an trachtete, dieselben an sich zu erhalten; aber vergeblich»¹²⁸.

1682–1695

Bern

Der erste sichere Anhaltspunkt für Werners Aufenthalt in Bern findet sich zwei Jahre nach der Abreise aus Augsburg. Am 28. 3. 1682 wurde im Burgertaufrodel die Taufe eines Paulus Werner verzeichnet: das neunte Kind, das Susanna Werner-Mayr zur Welt brachte¹²⁹. 1684 und 1687 wurden Werner noch zwei Kinder geboren. Die Taufpaten waren vorwiegend Mitglieder angesehener Berner Familien. Die folgenden Jahre in seiner Vaterstadt sind durch Quellen und Berichte verhältnismässig gut dokumentiert. Werner erlebte schwerwiegende Enttäuschungen, seine Hoffnungen, die er in den neuen Wirkungskreis in Bern gesetzt hatte, wurden schon bald zunichte gemacht.

Bereits der erste Auftrag eines grossen allegorischen Gemäldes für die Burgerstube des Berner Rathauses war mit unerfreulichen Begleiterscheinungen verbunden. Aus einer Eintragung des Vennermanuals vom 15. 5. 1683 wird ersichtlich, dass der Rat mit der von Werner veranschlagten Summe von 70 Dublonen für die Bezahlung des zweiteiligen Gemäldes nicht einverstanden war¹³⁰. Der Preis sollte auf 50 Dublonen heruntergehandelt werden. Endlich einigte man sich am 3. 9. 1683, ein Jahr nach der Fertigstellung des Werkes, darauf, den Künstler mit 50 Dublonen zu entschädigen¹³¹. Man fand wohl nun, nachdem Werner in Bern sesshaft geworden war, kein sonderliches Interesse mehr an seiner Person und an seinem Schaffen. Die Sensation des Fremdartigen, Vielgereisten war abgeklungen. «Der gute Mann fand nicht, was er gesucht hatte; er war viel zu jung von Hause gekommen, ehe er noch sein Vaterland genugsam hatte kennen gelernt» und «er vergrub seinen Verdruss in seiner Kunst», kommentiert Füssli¹³². Die nächste Eintragung im Vennerkammermanual vom 7. 3. 1687 bezieht sich auf die Bezahlung der Entwürfe für den Hugenottenteppich¹³³. Man honorierte den «Herrn Kunstmaler Werner» mit Naturalien: drei Fass Wein und vierzig Mütt Dinkel¹³⁴.

Stettler berichtet aus eigener Erfahrung, dass es in Bern kaum möglich war, als Maler Karriere zu machen. Man konnte, so erzählt er resigniert, «nicht sobald Lohn verdienen, wie in gemeinen Handwerken, die ihren Preis richten allein nach der Zeit, Mass, Elle und Gewicht, nit aber sonderbar nach der Kunst, weil die Malhery von keiner so grossen Notwendigkeit ist, wie jene gemeine Handwerk; darum dann sie gar wenig gilt; wann sie auch schon in einem hohen Grad gut ist»¹³⁵. Es konnte von den Bernern kaum verlangt werden, dass sie dem akademischen Schaffen eines Malers wie Werner besonderes Verständnis entgegenbrachten. Die allegorische Gelehrsamkeit seiner Gemälde und die Zierlichkeit der Miniaturen setzten die Bildung und den Geschmack eines höfisch kultivierten Publikums voraus, die dem Berner Bürgertum zum Verständnis der Werke fehlten. Obendrein widersprach die barocke Freude an aufwendigen, allegorischen Kompositionen und an gelehrt-mythologischen Inhalten durchaus der berüchtigten reformierten Sittenstrenge in Bern. Die einzige Gattung der Malerei, in der ein Künstler sich auch in der Gesellschaft Berns verdient machen konnte, war die Portraitmalerei in Öl. Wie sehr sich selbst Werner den Anforderungen der Gesellschaft unterordnen musste, lässt sich unschwer erkennen, wenn wir uns die Reihe der in Bern gemalten Bildnisse vor Augen führen. Die zahlreichen Portraits aus den Berner Jahren zeigen deutlich, dass Werner zu jener Zeit darauf angewiesen war, sich sein Brot durch

125

1904 Williamson, S. 62 «Werner moved to Augsburg..., afterwards moving on to Vienna. He then came over to England where he stayed for a year and ultimately returned to his native city of Bern.»

S. 61 «The fact that Werner came to England at one time and executed portraits here, it is well referred to the artist in this place.»

126

Erst seit dem Jahre 1682 gibt es gesicherte Daten für seinen Aufenthalt in Bern. In der Literatur über Werner wurde bisher immer das Jahr 1682 als Zeitpunkt der Übersiedlung von Augsburg nach Bern genannt. Der Brief an Faesch legt jedoch unzweideutig die Abreise aus Augsburg auf das Jahr 1680 fest. Es wäre also tatsächlich nicht ausgeschlossen, dass Werner von Augsburg oder Wien nach England reiste, nachdem er seinen gesamten Hausrat in Bern deponiert hatte.

127

1925 Sandrart, S. 206.

128

1769 Füssli, II, S. 115.

129

Siehe Dok. 15.

130

Siehe Dok. 16.

131

Siehe Dok. 17.

132

1755 Füssli, S. 124.

133

Siehe Dok. 18.

134

„Dinkel“ ist eine heute nicht mehr gebräuchliche Weizensorte.

135

Zitat aus der Einleitung von Stettlers „Der unglücklichste Mahler“ (Bern, Staatsarchiv, Abschrift im Nachlass Sigmund von Wagners, Privat 44/33).

Siehe Dok. 30.

Abb. S. 27

Dok. 19 (S. 86f), Brief Werners an Wilpert Zoller vom 21. September 1692

Fertigung von zumeist sehr lieblos gemalten Bildnissen zu verdienen. Und selbst um den Preis dieser Werke schien er mit seinen Auftraggebern markten zu müssen.

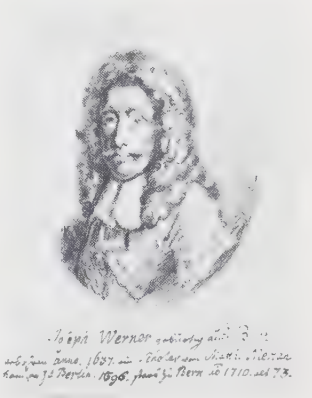
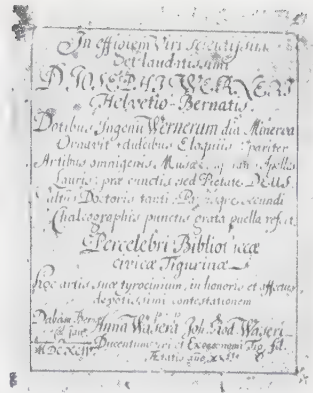
Über eine entsprechende Begebenheit berichtet Sinner de Ballaigues. Mag seine Beschreibung auch anekdotisch gewürzt sein, sie charakterisiert doch treffend den kunstfremden Sinn des Bürgertums, gegen den sich Werner behaupten musste. Sinner erzählt von einer Berner Dame, die nicht gewillt gewesen sei, für ein Portrait an Werner den geforderten doppelten Preis der vorveranschlagten Summe zu entrichten. Sie habe schliesslich kurzerhand das Bildnis in zwei gleiche Hälften zerschnitten und eine Hälfte zusammen mit dem erstgenannten Betrag an den Maler zurückgeschickt¹³⁶. Neben den Ölbildern ist nur eine datierte Miniatur mit Sicherheit in den Berner Jahren entstanden, die Spottallegorie einer Flora, die einen Affen bekränzt (1685). Über den Sinn der Darstellung besteht in diesem Zusammenhang kaum ein Zweifel. Werners ganzes Interesse verlagerte sich in Bern daher auf die Kunsterziehung junger, heranwachsender Malertalente. Zu diesem Zweck hatte er in seinem Hause, nach dem Vorbild Sandrarts und der Augsburger Maler, eine private Hausakademie eingerichtet. Stolz behauptete er von sich, dass jeder seiner Schüler «in Europa (zumal dieser Zeit) keine vorteilhaftere Gelegenheit antreffen könnte, indem er bey keinem Mahler in der Welt den erforderlichen Unterricht, neben allerhand dazu benötigten Kunstsachen, Gemälden, Bildereyen, Kupferstichen, Büchern, beysammen finden wird, als bey mir». Das Zitat ist, zusammen mit den folgenden Aussprüchen, einem Brief vom 23. September 1693 an einen gewissen Pfarrer Bartholomäus Anhorn zu Elsau entnommen, worin Werner sich über die Gestaltung und das Lehrprogramm seiner Hausakademie äussert¹³⁷. Das Schreiben ist eines der wenigen erhaltenen Dokumente, das über seine pädagogischen Ansichten einige Auskünfte erteilt. Zunächst berichtet er darin über die Organisation seiner Lehranstalt. Die Schüler erhielten in seinem Haus «Tisch und Lager, Hausmannskost mit einem Gläslein Wein, samt einer getreuen Unterweisung in allem und zu allem, was sie verlangen, zu der Mahlerey gehörigem und anderm wolanständigem». Für Unterricht und Unterhalt musste jeder Schüler in der Woche drei Taler entrichten, «die Zahlungs-Bedingung gehet jedes mal auf einen Monat voraus». Ein längerer Passus des Briefes legt die Rechtslage im Falle von Beschwerden und Streitigkeiten fest; Werner weist darauf hin, dass man von dem Lehrer keine Wunder erwarten dürfe. Er wolle zwar tun, «was einem Christen und ehrlichen Manne zusteht», im übrigen aber müssten die Schüler «auch ihren Selbstnutzen betrachten ... sintemal mehr an dem Lernen als an dem Lehren gelegen, denn ich keinen Kunsttrichter habe, dass ichs ihnen eingiessen könnte». Trotz seiner pädagogischen Idelale ist er sich also über die begrenzten Möglichkeiten der Kunsterziehung im klaren. Er war nüchtern genug, um als erstes die finanziellen und gesellschaftlichen Verhältnisse klarzustellen. Die Forderungen werden ohne Umschweife in einem sachlichen Ton, nicht ohne Humor vorgetragen. Seine Ausführungen lassen auf eine klare, verstandesmässige Persönlichkeit schliessen, die ihrer Umwelt mit grossem Selbstbewusstsein, aber auch mit Gerechtigkeitssinn, mit Witz und Verständnis entgegentritt. Den Unterricht gab Werner allein, «sintemalen mein Sohn (Christoph Joseph Werner) welcher zwar auch andere in der Mathematick und Zeichen-Kunst unterweisset, in der Mahlerey selbst noch ein Lehrling ist».

Von seiner Unterrichtsmethode erhalten wir leider nur eine sehr allgemeine Vorstellung. Stolz erklärt er, dass seine «Unterweisungs-Art keine wie bisher gebräuchliche Phantasterey» sei. Nach seinen bisherigen Erfahrungen in Rom, Paris und Augsburg hatte er für die Schüler «Richtschnuren, gründliche Lehrsätze, Mass und Ordnung, zu allen und in allem, nach den Regeln der Freyen Künste» aufgestellt. Er erklärt sich noch genauer: «So kann ich einem Lehrling mit allerhand Mahlerarten an die Hand gehen, wonach seine Neigung ihn ziehet, und so weit sein Geists-Vermögen sich erstrecket, in Öl- oder Wasser Farb, gross und klein; nicht nur in einem vorteilhaften Handgrif zu copieren, oder nach dem Leben zu mahlen, sondern auch selbst zum Erfinden der Geschichten und Gedichten grundrichtig zu gebrauchen, nach dem vollständigen Unterricht des Alterthums, nach allen Mahlerkunst-Richtigkeiten, so weit die Lust und die Fähigkeit eines Lehrlings gelangen kann». Seine Schüler erhielten also zunächst Unterricht in den verschiedenen Zeichen- und Maltechniken. Darin war die Miniatur- und Ölmalerei, «gross und klein», mit einbezogen. Zum Kopieren standen seine eigenen Werke, daneben aber auch die reiche Sammlung an Kupferstichen und Gemälden bereit, die er selbst während vielen Jahren zusammengetragen hatte¹³⁸. Und wie an den Akademien erteilte er den Zeichenunterricht vor «gipsinen alten Römischen und Griechischen Bildern».

Dem zeichnerischen Kopieren gab Werner als Lehrmethode den Vorzug, weil seine Schüler sich dadurch einen reichen Schatz an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten und eine

136
1853 Sinner de Ballaigues, S.33, Anm.40A
137
Siehe Dok.20. – Der Brief wurde erstmals im Anhang von Füsslis Werner-Biographie veröffentlicht
138
Siehe Dok.8.

Kopien nach einem Selbstbildnis
Werners gegen 1694
Oben: Kat.199 (Vorder- und Rück-
seite), Kat.202
Unten: Kat.204, 200, 201



139
Vgl. dazu: 1953 Rabinovsky, S.7.
140
1769 Füssli, II, S.131.
141
Siehe Dok.20.
142
1953 Mrázek, S.48, zitiert nach Are-
tino.

gute akademische Kunstbildung erwerben konnten. Sein Grundsatz entsprach darin durchaus den Lehrprogrammen der Akademien in Rom und Paris, deren Unterricht sich hauptsächlich auf das Kopieren von Zeichnungen und Gemälden und auf das Zeichnen nach originalen Werken, Gipsmodellen und Akten beschränkte¹³⁹. Diese Methode barg aber auch die Gefahr des blossen Nachzeichnens in sich. Einige mehr oder weniger genaue Kopien nach Werken Werners und seines Schülerkreises sind noch erhalten. Ein eindrückliches Beispiel für den Missbrauch des Kopierens gibt uns Stettler. Bevor er eine Arbeit begann, hatte er sich als Schüler angewöhnt, eine Anzahl von Kupferstichen vor sich aufzustellen, um dann für seine Arbeit «aus einem einen Kopf, aus dem andern einen Arm, oder eine halbe Figur, und aus dem dritten eine ganze, oder nur die Füße zu nehmen»¹⁴⁰. Werner mochte an dieser Untugend nicht ganz unschuldig gewesen sein. Man täte Werner jedoch unrecht, wollte man ihm die gleiche Art des Kopierens in seinen eigenen Werken nachweisen. Das Kopieren war für ihn als Lehr- und Lernmethode unersetzlich, sie war jedoch nur eine Möglichkeit unter anderen.

Werner hob drei verschiedene Begriffe hervor, die ihm als Grundlage seiner «gründlichen Lehrsätze ... und Regeln der Freyen Künste» dienten:

1. Der vorteilhafte Handgriff zu copieren.
2. Das Malen nach dem Leben.
3. Die eigene Erfindung unter der richtigen Verwendung der «Geschichten und Gedichten»¹⁴¹.

Neben dem Kopieren wurde das Malen nach dem Leben in den verschiedenen Gattungen der Portrait-, Akt- und Landschaftsmalerei geübt. Als dritten Grundsatz schloss sein Lehrprogramm, neben dem ‚disegno‘ und den Gesetzen der ‚porportio‘, der ‚perspectiva‘ und der ‚anatomia‘ auch die ‚Inventio‘ ein. Die «eigene Erfindung» stand in der akademischen Kunstlehre des 17. Jahrhunderts an erster Stelle; sie setzte eine genaue Kenntnis der Dichtungen und Kunsttheorien der Antike und der Neuzeit voraus und blieb also nicht allein dem spontanen Empfinden des Künstlers überlassen. Sie wurde definiert als «die Fabel oder das Geschichtliche, das der Maler entweder sich selbst wählt oder ihm als auszuführender Gegenstand von anderen angegeben wird»¹⁴². Das horazische Concetto des ‚ut pictura poesis‘, die erste Forderung der akademischen Kunst, liess sich nur verwirklichen,

wenn der Schüler gelernt hatte, «der Geschichten und Gedichten grundrichtig zu gebrauchen.» Werner musste es sich also zur Aufgabe machen, seinen «Lehrlingen» neben den rein handwerklich technischen Methoden auch einen «vollständigen Unterricht des Alterthums und aller Mahlerkunst-Richtigkeiten» zu erteilen. Dazu bot seine Bibliothek mit den Werken Jean Cousins, Cesare Ripa u. a. die beste Voraussetzung¹⁴³.

Das knapp umrissene Lehrprogramm zeigt, welche reichen Erfahrungen Werner in Rom, Paris und Augsburg gesammelt hatte. Seine kunsterzieherische Tätigkeit hatte spätestens während der Jahre am Hofe Ludwigs XIV. eingesetzt. So berichtet Stettler, dass Werner sich bereits in Paris nicht mehr damit begnügt habe, «nur allein im Werk zu zeigen, dass er ein fürtreflicher Mahler wäre, sondern zu Vermehrung seines Ruhms gab er einem jeden der es begehrte, also gründlichen Bericht, Bescheid und Antwort um seine Kunst, dass einer mit grossem Vergnügen erstaunte, und nicht weiters fragen durfte, so weit dass ich an meinem gefassten Vorhaben gleichsam verzweifelte, weilen ich eben daraus erkannte, wie weit hinten in der Kunst ich noch wäre»¹⁴⁴.

Die Hausakademie Werners gab in Bern entscheidende Richtlinien für die Malerei späterer Generationen; ihre Wirkung lässt sich bis zu den Kleinmeistern aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfolgen. Werner hatte den entscheidenden Schritt in der Loslösung vom zunftmässigen Handwerkerstand kompromisslos vollzogen und vermittelte seinen Schülern als ein weitblickender und aufgeklärter Lehrer Vorstellungen von der Bedeutung und den Aufgaben des Künstlers, die sich vor ihm in Bern noch nicht durchgesetzt hatten. Er zog neue Künstler heran und legte damit den eigentlichen Grundstein für eine Berner Malerei. Noch seine Zeitgenossen, Johannes Dünz und Albrecht Kauw, hatten sich weitgehend den Ansprüchen des bürgerlichen Geschmacks angepasst und waren als Portraitmaler oder Topographen hervorgetreten. Wilhelm Stettler hatte bezeichnenderweise seinen Aufgabenbereich nahezu ausschliesslich ausserhalb von Bern gesucht. Wenn Werner sich in seiner Heimatstadt auch mit seiner Malerei durchaus unverstanden fühlen mochte, seine Hausakademie hatte Erfolg.

Zu seinen Schülern zählten einige der namhaftesten Schweizer Maler der kommenden Generation: der aus Basel stammende Johann Rudolf Huber, Johannes Grimm¹⁴⁵, der später die Wernersche Hausakademie weitergeführt haben soll, Werners ältester Sohn Christoph Joseph Werner, David le Clerc¹⁴⁶, ein Portraitmaler, der vor allem im Ausland arbeitete, Adam Mörikofer¹⁴⁷ und Anna Waser aus Zürich¹⁴⁸.

Die Erfolge seiner Malschule konnten Werner freilich nicht über die unzureichenden Voraussetzungen hinwegtäuschen, die seinem Schaffen in Bern geboten waren. Daher nahm er trotz seines fortgeschrittenen Alters und trotz des langjährigen Aufenthaltes in der Schweiz noch einmal die Gelegenheit wahr, im Ausland Fuss zu fassen. Durch die Vermittlungen seines Freundes, des Berner Numismatikers Andreas Morell¹⁴⁹, erhielt er 1695 die Aufforderung, sich als erster Direktor einer neu zu gründenden Akademie nach Berlin zu begeben. Es stellt sich die Frage, weshalb die Wahl bei der Besetzung eines so verantwortungsvollen Amtes auf Werner fiel, der doch in den letzten Jahren, seit seiner Niederlassung in Bern, kaum mehr von sich reden gemacht hatte.

Zunächst hatten äussere Umstände diese Wahl begünstigt. Morell war schon seit langem mit Werner befreundet¹⁵⁰ und hatte, als er 1692 aus Paris nach Bern zurückkehrte, mit angesehen, wie unbefriedigend Werners Existenz in dieser kleinstädtischen, unkünstlerischen Umgebung war. Er selbst ergriff die erste Gelegenheit um Bern wieder zu verlassen, da ihm hier, wie Werner, keine bedeutende Aufgabe erwachsen konnte. 1694 traf er in Berlin ein, wo ihn Ezechiel von Spanheim¹⁵¹, den er in Paris kennengelernt hatte, an Eberhard von Dankelmann, den Minister Friedrichs III., empfahl. Morell hatte sogar die Ehre, vor den Kurfürsten geladen zu werden¹⁵². Es ist anzunehmen, dass bei dieser Gelegenheit auch die Gründung der Akademie zur Sprache kam. Morells Stimme hatte bei Dankelmann besonderes Gewicht, da er sich noch bis vor kurzem am Hof Ludwigs XIV. aufgehalten hatte. Und was konnte für Morell näherliegen, als in diesem Zusammenhang auf seinen Freund Werner zu verweisen¹⁵³, der wie kaum ein anderer Künstler in Deutschland die genaue Kenntnis der beiden grossen europäischen Akademien mit einer reichen praktischen Erfahrung verband. Es musste ihm besser als allen anderen möglich sein, eine Akademie nach dem Vorbild der französischen zu organisieren und damit eine Basis der kulturpolitischen Wirksamkeit zu schaffen und zum Ruhm Friedrichs III., des späteren Königs von Preussen, als Förderer der Künste und Wissenschaften beizutragen.

143

Siehe Dok. 8.

144

1769 Füssli, II, S. 107.

145

1769 Füssli, III, S. 225.

146

1905 Brun, I, S. 305.

147

1913 Brun, III, S. 487. – Vgl. Dok. 20.

148

Mit 12 Jahren war Anna Waser zu Ende des Jahres 1691 vermutlich auf Empfehlung des Malers Felix Meyer nach Bern gekommen. Schon sehr bald hatte sie sich zwischen Werner und seiner Schülerin eine herzliche Freundschaft angebahnt. In den wenigen von Werner erhaltenen Briefen ist mehrfach von ihr die Rede. Bereits am 21. 2. 1692 konnte er einem Schreiben an Zoller in Zürich verschiedene Arbeiten der Anna Waser beilegen, «mit freundlichster bitt mit diesem wenigen wass die so kurtze Zeit und das so trübe Wetter zugelassen für lieb zu nehmen» (vgl. Dok. 19).

Jonas Drentwett (1656–1720), den Bruno Bushart für einen Schüler Werners hält (1968 Ausstellung Augsburg, S. 99), zeigt in seinen Zeichnungen (1968 Ausstellung Augsburg Abb. 213, 214) einen den Blättern Wilhelm Stettlers verwandten Stil. Eine Beziehung zu Werners Zeichnungen lässt sich anhand der wenigen bekannten Beispiele nicht unmittelbar nachweisen.

149

Andreas Morell (1646–1703), Antiquar und Münzforscher, 1680 von Ludwig XIV. als Vorsteher des königlichen Münzkabinetts nach Paris berufen, mehrmals in der Bastille eingesperrt, seit 1694 Hofrat in Arnstadt. – 1769 Füssli, II, S. 169 ff.

150

Werner erwähnt den Namen Morells bereits 1680 im Brief an den Basler Numismatiker Faesch. – Vgl. Dok. 14.

151

Ezechiel von Spanheim (1629–1710) geboren in Genf, war 1680–1689 als kurfürstlich brandenburgischer Gesandter in Paris, 1690–1697 Leiter der französischen Kolonie in Brandenburg, er wurde 1698–1701 wieder nach Paris entsandt.

152

1694 nahm Morell an den Eröffnungsfeierlichkeiten zur Neugründung einer Universität in Halle teil, die wie die spätere Akademie in Berlin unter dem Protektorat Eberhard von Dankelmanns stand. – Vgl. 1896 Müller, S. 15.

153

Siehe auch 1769 Füssli, I, S. 260.

154
 1769 Füssli, I, S.261.
 155
 Siehe Dok.21.
 156
 1896 Müller, S.9.
 157
 Siehe Abb.: 1896 Müller, Abb. S.6, 7.
 – 1940 Pevsner, Fig.10–12. Vgl. auch:
 1927 Noack, I, S.201.
 158
 Eberhard von Dankelmann (1643–
 1722), Minister und eine der einfluss-
 reichsten Persönlichkeiten am bran-
 denburgischen Hof. Nach Regie-
 rungsantritt Friedrichs III. wurde er
 1688 zum geheimen Staats- und
 Regierungsrat, 1695 zum Ober-Präsi-
 denten und Premierminister ernannt.
 1697 wurde er aus unerfindlichen
 Gründen gestürzt und am 20. Dezem-
 ber 1697, zwei Monate nach dem
 Frieden von Ryswijk, verhaftet.
 159
 1769 Füssli, I, S.261 f. Das Dokument
 ist im Original nicht erhalten.
 160
 1783 Nicolai, II, S.716.
 161
 Siehe Dok.28 c.
 162
 Siehe Dok.22 a.
 163
 Siehe Dok.22 b.
 164
 Siehe Dok.23.
 165
 Siehe Dok.22 a.
 166
 Siehe Dok.23.
 167
 Siehe Dok.25.
 168
 Vermutlich waren zwei dieser frühver-
 storbenen Kinder Knaben. Den Tauf-
 urkunden (Dok.12, 15) ist zu entneh-
 men, dass der Name ‚Paulus‘ drei
 Neugeborenen zugesprochen worden
 war. Zwei dieser Kinder müssen also
 kurz nach der Taufe gestorben sein.

1695–1710 Berlin – Bern

Im Jahr 1695 erfolgte die «ordentliche Vocation» aus Berlin. Man berief Werner als: «Ihro Churfürstl. Durchlaucht erster und vornehmster Hofmahler, Aufseher auf Dero Häuser, Mahlerey, Tapetzerey, des Cabinets und aller Curiositäten, und beständiger Director der neu angelegten Churfürstl. Kunst-Academie. – Nebst einem Gehalt von 1400 Reichs-Thalern»¹⁵⁴. Die erste Reise nach Berlin unternahm er zu Anfang des Jahres 1695. Er fuhr in Begleitung des jungen Christoph Willading, der als Page seinen Dienst bei der Kurfürstin Sophie-Charlotte antreten sollte. Der kurz bemessene Aufenthalt diente dazu, Einblick in die bestehenden Verhältnisse zu nehmen. Werner kehrte offenbar gleich darauf wieder nach Bern zurück, da in der Bestallungsurkunde vom 4. Juli 1695 die Möglichkeit eingeräumt wird, dass er «vohr winters aus der Schweiz wieder zurückkommen und seine function würckl. antreten wird»¹⁵⁵.

Die Planung der neu zu gründenden Akademie hatte bereits vor Werners erster Berlinreise ihren Anfang genommen. Die erste Erwähnung findet sich in dem Anstellungspatent Andreas Schlüters vom 25. 7. 1694, in dem er bereits als Lehrer an der «anzurichtenden Akademie von Bildhauern» vorgesehen wurde¹⁵⁶. Im gleichen Jahre hatte vermutlich noch der Hofmaler Augustin Terwesten dem Kurfürsten seine Entwurfszeichnungen für die verschiedenen Lehrräume der Akademie vorgelegt. Elias Terwesten, der Bruder des Hofmalers, und Samuel Theodor Gericke reisten zur selben Zeit nach Rom, um für die neue Akademie antike Statuen zu kaufen; 1696 folgte ihnen Andreas Schlüter¹⁵⁷.

Um so erstaunlicher scheint es, dass der Kurfürst, obwohl er über eine ganze Anzahl eigener Künstler verfügte, die sich bereits für die Neugründung eingesetzt hatten, als Direktor einen ihm noch unbekannten Mann bevorzugte. Ob Werner in den neunziger Jahren noch als eine «europäische Berühmtheit» galt, wie H. Müller ihn schildert, mag dahingestellt bleiben. Immerhin durfte man in seine Fähigkeiten Erwartungen setzen, die den Ruf seiner Berliner Kollegen zu übertreffen schienen. Neben seiner Qualifizierung wurde vor allem die energische Förderung durch Eberhard von Dankelmann für seine Berufung massgebend¹⁵⁸. Die Angelegenheiten der Akademiegründung lagen ausschliesslich in den Händen Dankelmanns. Zwar hatte nach Angaben Füsslis Friedrich III. das Berufungsdekret an Werner noch eigenhändig unterzeichnet¹⁵⁹. Erschienen den Angelegenheiten im Zusammenhang mit der Akademiegründung jedoch kaum ein persönliches Interesse entgegenzubringen, so dass Nicolai behaupten konnte, der Kurfürst sei von Werners Anstellung gar nicht unterrichtet gewesen¹⁶⁰. Und Werner selbst soll 1699, zwei Jahre nach Dankelmanns plötzlichem Sturz, erklärt haben: «es wisse der Churfürst noch diese Stunde nicht, wer er sey; so weit habe Herr von Dankelmann seine grosse Gewalt missbraucht, dass er gemacht, was er gewollt, und dem Churfürsten nicht das geringste zu wissen gemacht»¹⁶¹.

Am 14. Juli 1695 sandte Dankelmann im Namen des Kurfürsten ein Schreiben an die Stadt Bern. Er gab darin der Hoffnung Ausdruck, man werde dem Kurfürsten den Bürger Joseph Werner «zu übernehmung und antretung vorerwehnter function ganz überlassen». Man wolle dafür auch «die uns darunter bezeugte willfährigkeit in anderen Begebenheiten zu erwidrigen geflissen seyn»¹⁶². Mit gleicher Post schickte Dankelmann einen «geschriebenen Pass» an Werner, damit dieser bei seinem Umzug von Bern nach Berlin wegen seiner «meubles oder Kunstsachen» keine Schwierigkeiten bekommen sollte. Mit Hilfe eines weiteren Attests der Stadt Bern würde man ihn somit «aller orten ungehindert und zollfrey passiren lassen»¹⁶³. Die Antwort von «Schultheiss und Rath der Stadt Bern» liess nicht lange auf sich warten. Am 3. September 1695 bestätigten die Berner Ratsherren, dass ihnen «nichts angenehmers» zustossen könne, als bei dieser Gelegenheit «Eüwer Churfrl. Drchlt. die begierd Unserer dienstfegrigkeit bezeugen zekönnen»¹⁶⁴. Den Irrtum Dankelmanns, der in seinem Brief Werners Fähigkeit als Maler wie auch als Bildhauer hervorgehoben hatte¹⁶⁵, berichtigten die Berner unauffällig; sie antworteten lediglich, dass «Unsers lieben Burgeren Joseph Werners dess Mahlers wüßenschaft gerühmt» worden sei¹⁶⁶. Ein Jahr später übersiedelte Werner von Bern nach Berlin: Am 2. April 1696 händigte ihm der Rat der Stadt Bern den erwähnten Reisepass zusammen mit einem Certifikat für drei Kisten aus. Der Pass lautete auf «seine in zehen Persohnen bestehende und nachen Berlin reisende Familie»¹⁶⁷. Die Abreise fand also im Frühjahr 1696 statt. Das Dokument gibt darüber Auskunft, dass seine Familie im gleichen Jahr aus insgesamt 10 Personen bestand. Drei seiner elf Kinder müssen demzufolge bald nach der Geburt verstorben sein¹⁶⁸.

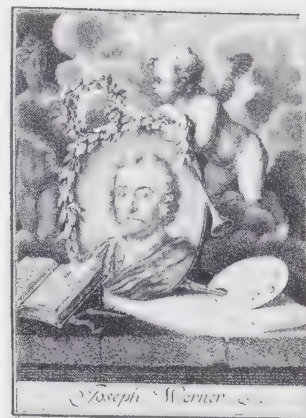
Vor Antritt der Reise hatte Werner den Schulratsherren der Stadt Bern am 14. 3. 1696 seine

Sammlung von 1400 Medaillen zum Verkauf angeboten¹⁶⁹. Sicherlich hatten ihn seine Freunde, die Numismatiker Morell und Faesch, zum Sammeln dieser Münzen angeregt. Er hoffte wohl, mit dem Erlös der Münzsammlung die hohen Reisekosten bestreiten zu können und eine finanzielle Grundlage für die erste Zeit in Berlin zu schaffen. Der Handel verlief unerfreulich. Aus den weiteren Eintragungen im Ratsmanual der Stadt Bern geht hervor, dass man sich bemühte, einen Münzenkenner zu finden, um den Wert der Sammlung zu schätzen. Doch die bevorstehende Abreise drängte zur Entscheidung. Werner drohte, das Angebot gegebenenfalls auch zurückzuziehen. Die Gnädigen Herren aber liessen sich nicht drängen. Sie eröffneten ihm, es sei ihnen ebenso recht, wenn er die Sammlung nicht verkaufen wolle. Am 3. 4. 1696 endlich traf aus Basel und Genf ein «Particularbericht» ein, der zu verstehen gab, dass der Wert der Münzen nicht bestimmt werden könne. Daraufhin wurde «aus dieser und anderen Ursachen mehr besser funden, diese medailles fahren zelassen, als aber an sich zu erhandeln»¹⁷⁰. Am 4. 4. 1696 erhielt Werner ein ‚Certificat‘, in dem von einer «würklich zu Lindau liegenden mit Kupferstück und 6 Hembden angefüllten Kiste» die Rede ist¹⁷¹. Er war also gezwungen, die ganze Sammlung mit nach Berlin zu nehmen. Nachdem der Handel erfolglos verlaufen war, musste es ihn doppelt treffen, dass auf der Reise nach Berlin «eine Kiste von seinen gesammelten Kunstsachen durch das Wasser wo nicht ganz verdorben doch sehr beschädigt worden» war¹⁷². Es war zu verstehen, dass er unter diesen unglücklichen Umständen sofort nach seiner Ankunft in Berlin eine Unterstützung erbat. Daraufhin wurde der grosszügige Bescheid erlassen, «dem Director von der Mahlerey-Academie Werner, in ansehung, dass er zu seinem hin und wieder reisen nach und aus der Schweiz, auch transportierung seiner Familie, und anschaffung verschiedener nothwendigkeiten, viel Kosten anwenden müssen», den gesamten Jahreslohn von 1400 Talern, nicht wie in der Bestallung vorgesehen erst bei Antritt seines Amtes, sondern bereits für ein Jahr im voraus zu bezahlen¹⁷³.

Die Eröffnung der Akademie fiel mit Werners Amtsantritt zusammen. Für den umstrittenen Eröffnungstermin ermittelte H. Müller nach gründlichem Quellenstudium den 11. Juli 1696¹⁷⁴. Die neue Institution erhielt den Titel einer ‚Akademie der bildenden Künste und der mechanischen Wissenschaften‘. Die Pflichten und Rechte des Direktors waren in Werners Bestallungsurkunde vom 4. Juli 1695 festgelegt¹⁷⁵. Dieses Dokument wurde bereits anlässlich seiner ersten Berlinreise zusammengestellt und Werner vermutlich noch nach Bern nachgeschickt. Man hatte sich darauf geeinigt, ihm uneingeschränkt die Vollmacht des Direktoriums über die ‚Mahler- und Bildhauer-Academie‘ anzuvertrauen. Er sollte «eine gute ordnung derselben nach dem exempel anderer Dergleichen wolbestalten Academien» einführen und darüber wachen, dass «die information der Academisten von denen Professoribus der Academie, so über jede dieser Beyden Künsten» Bestellet seyn werden, nach Besten fleiss und unter seiner guten anweisung geschehen». Neben der Vollmacht über alle Lehrer und über die gesamte Organisation der Akademie erhielt er die Aufgabe, alle den Hof betreffenden «Kunstarbeiten» zu überwachen, «alss nemlich Zierwerk an Unsern Gebäuden, Tapizereyen, Bildhauereyen, Goldschmiedereyen, Schreinwerkereyen und anderen dergleichen sachen, wo Zierwerk erfordert wird». Er sollte «mit rhat und that, Zeichnung, Mustern und Sckezen jedesmahl an die Hand gehen». Doch damit nicht genug, hatte er auch noch den Zustand aller «Schildereyen und Gemälde so wol auf dem hiesigen, alss auch anderen hier herum liegenden Schlössern und Lustheüsern» zu überwachen und nötigenfalls durch Restaurationen die auftretenden Schäden beheben zu lassen. Über den Ankauf und die Aufstellung dieser Kunstsachen sollte er «allezeit sein unterthänigstes gutachten pflichtmässig eröffnen». Neben diesen Verpflichtungen blieb es ihm freigestellt, noch «private informationen» zu halten, was für die damaligen Verhältnisse keineswegs selbstverständlich war. Offenbar hatte Werner selbst das Recht auf eine beherrschende Position als Bedingung für seine Anstellung vorgebracht. Der Umfang des Vorhabens spricht für seinen Ehrgeiz und sein Selbstvertrauen. Die beherrschende Position, die Le Brun in Versailles eingenommen hatte, war offensichtlich das direkte Vorbild für die künstlerische Vormachtstellung, die Werner am brandenburgischen Hof einzunehmen gedachte. Und tatsächlich wurde ihm nach dem französischen Beispiel die uneingeschränkte Vollmacht über die Leitung der Akademie und über den gesamten Kunstbetrieb übertragen.

Die Bewältigung dieser Aufgaben erforderte einen umfassenden, kunstpolitisch denkenden Geist, der fähig war, alle Fäden in seiner Hand zu behalten, um damit im Dienste des Staates ein genau festgelegtes Programm durchzuspielen. Wie sich bald zeigen sollte war Werner kaum imstande, auch nur einen Teil dieser Aufgaben zu erfüllen. Sein Scheitern bei der Gründung der Akademie mag nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, dass

169
Siehe Dok. 26.
170
Siehe Dok. 26.
171
Siehe Dok. 27.
172
1769 Füssli, I, S. 273.
173
Siehe Dok. 24.
174
1896 Müller, S. 31 ff.
175
Siehe Dok. 21. — Die folgenden Zitate nehmen alle auf die Ausführungen dieser Bestallungsurkunde Bezug.



176
Siehe dazu auch: 1935 Ladendorf,
S. 82, 87f.
177
Siehe Dok. 28 a.
178
Das handschriftliche Original, ein 41
Seiten umfassender Foliant, ist erhal-
ten und befindet sich heute im Archiv
der Akademie der Künste in West-
berlin. (Lit.: 1966 Ausstellung Berlin,
Nr. 107). Zur Zusammenfassung des
gesamten Textes mit wichtigen Aus-
zügen siehe: 1896 Müller, S. 19f.

er den vielen Aufgaben nicht gewachsen war. Wenn es ihm auch nicht an Erfahrungen und Können mangelte, um sich vor seinen Kollegen zu behaupten, so fehlte es ihm doch an Diplomatie und an einer planmässigen Zielsetzung, die in Verbindung mit staatspolitischer Autorität die einzige Garantie für eine gesicherte Position bieten konnte, wie sie ihm in der Stellung Le Brun vor Augen stand.

Gleich zu Beginn seines Amtsantrittes übertrug er seinem ältesten Sohn Christoph Joseph die Verwaltung der Kunstsachen, die dieser bis 1712, noch zwei Jahre nach dem Tode seines Vaters, beibehielt. Die Leitung und Überwachung des Kunstschaffens am brandenburgischen Hof aber gingen bald an Andreas Schlüter über, der Werner an Dynamik und Aussagekraft bei weitem übertraf. Ihm stand es als einzigem zu, diese umfassende Aufgabe durchzuführen¹⁷⁶. Seine eigentliche Aufgabe sah Werner in der Führung und Organisation der Akademie. Von Anbeginn lähmten ihn hier jedoch die Spannungen innerhalb des Lehrerkollegiums. Bereits am 29. September 1697, ein Jahr nach der Gründung, äusserte Johann Lucas Hoffmann in einem Brief an Werners ehemalige Schülerin Anna Waser: «Herr Werner ist eben nicht allerdings bey Anfang seiner Installation vergnügt; weilen er sehr übel von den dortigen Malern secondiert wird, und daraus eine grosse Jalousie von diesen verspüren muss»¹⁷⁷. Die persönlichen Ressentiments der einheimischen Maler gegen einen fremden, ihnen übergeordneten Künstler waren begreiflich, und Werner besass nicht die innere Kraft und Fähigkeit, sich gegen diese Angriffe zu behaupten.

Anlass für die internen Spannungen war die uneingeschränkte Vollmacht, die Werner als Direktor gegen die übrigen Rektoren und Lehrer geltend machte; sie war in dem Reglement der Akademie rechtlich verankert. Diese erste, noch provisorische Satzung, die sich eingehend mit den Kompetenzen des Direktors befasste, war, wenn nicht ausschliesslich von Werner, so doch unter seiner Mitwirkung geschrieben worden¹⁷⁸. Der amtierende Direktor bleibt zwar ungenannt, er wird in seiner Person jedoch als ein «recht taugliches Subjectum» vorgestellt, das «nicht ein einbildisch, von sich selbst haltendes, eigensinniges, wahnwitzig noch eigennütziges, sondern ein berühmter, geschickter, erfahrener, dem Unternehmen sich selbst widmender, aufrichtiger Kunst- und Tugendmann» sei, «auf dessen Treue, gründliche Wissenschaft und Erfahrung man sich ganz verlassen kann, ein

Gelehrter, der alle zur Malerkunst gehörigen Wissenschaften deutlich, verständlich, kurz und ohne Verwirrung lehre, vor allem auch von rechtem und gutem Kunstgeschmack, um namentlich auch das, was das Kunstwesen befördert und wodurch eine solche Akademie blühen, aufwachsen und in beständigem Ruhm erhalten werden möge, klüglich und vernünftig aufzustellen» vermag¹⁷⁹. Es wurde ihm zugesichert, dass er «lebenslang als churfürstlicher Direktor in seinem Titel, Amt und Verwaltung bleiben soll»¹⁸⁰. Über den Verlauf der Zwistigkeiten, die schliesslich zu Werners völliger Unterwerfung führten, geben die Quellen nur notdürftig Auskunft. Der entscheidende Schlag traf ihn, als am 2. Dezember 1697 sein Protektor Eberhard von Dankelmann seines Amtes enthoben und verhaftet wurde¹⁸¹. Damit hatte Werner den Rückhalt verloren, die unausweichlichen Intrigen seiner Kollegen nahmen schnell überhand. Die Künstlerschaft, an ihrer Spitze Terwesten und Probnor, fand mit ihren gegen Werner gerichteten Interessen bei dem neuen Bevollmächtigten, Graf von Wartenberg, bald Gehör. 1699 wurde Werner seines Postens als Direktor der Akademie enthoben¹⁸². Bei dieser Gelegenheit trat ein neues Reglement in Kraft, nach welchem das Direktorium nur mehr für die Dauer eines einzigen Jahres abwechselnd an einen der vier Rektoren übertragen wurde¹⁸³. Seine Stellung als Rektor behielt Werner noch für einige Jahre bei.

Die wenigen dokumentarischen Belege machen es kaum möglich, ein klares Bild von Werners Bedeutung als erster Direktor der Berliner Akademie zu gewinnen. Hans Müller, der sich eingehend mit dieser Frage befasst hatte, schliesst seine Untersuchungen mit folgender Feststellung: «Jedenfalls nahm Werner eine zu seiner Zeit ruhmvolle Stelle ein und hatte grossen Ernst und Ehrgeiz in der Kunst und namentlich in seiner Kunst. Ausgesprochenes Strebertum, das er in Paris gelernt haben mag, verleitete ihn wahrscheinlich, zuviel für sich selbst zu verlangen, und so musste er über die ruhige, sichere Tüchtigkeit anderer Künstler stolpern. Die Akademie der Künste zu Berlin hat aber – was er auch gefehlt haben mag – sein Andenken hochzuhalten, denn dass er, wenn auch nicht allein, die eigentlich grundlegende Organisation des Instituts vorbereitet und durchgeführt hat, darf ihm niemals vergessen werden, um so mehr, da viele seiner wirklich grossen und weiten Gesichtspunkte dauernd fruchtbar geblieben und der Kunst und den Künstlern in reichstem Masse zugute gekommen sind. Er war auf Grund seiner mannigfaltigen Erfahrungen in Rom und Paris der tapfere Vorkämpfer der Ansicht, dass es sich bei einer Akademie durchaus nicht nur um eine Schule, sondern um ein umfassendes, segensreiches Wirken einer hervorragenden Künstlerelite im höchsten Sinne des Wortes nach der Auffassung der Renaissance handeln müsse»¹⁸⁴.

Mit den Misserfolgen an der Akademie schien sich auch Werners finanzielle Lage zusehends zu verschlimmern. Heinecken berichtet, dass dieser viele Handzeichnungen und Kunstsachen, die er mit nach Berlin gebracht hatte, «der betrübten Umstände halber, worin er geriet, theils versetzen, theils verkaufen musste»¹⁸⁵. Dazu gehörte auch die bereits erwähnte Münzsammlung, die er an das königliche Münzkabinett weitergab¹⁸⁶. Zwar ist noch 1699 in einem Brief des Johann Rudolf Bitzius von einer Erbschaft die Rede, die Werner in München zugesprochen bekommen habe¹⁸⁷, doch ist diese Behauptung nicht zu belegen. Sicher war die vermeintliche Erbschaft nicht gross genug, um die Zwangslage zu beheben. Sein Lohn, reduziert auf 1000 Taler, wurde ihm von 1705 bis zu seinem Tode als Pension ausgezahlt¹⁸⁸. Seiner Bitte um Zuteilung der gesamten Besoldungssumme wurde nicht stattgegeben. Am 12. 11. 1707 erging die Verordnung, Werner habe weiterhin «ein quartum seiner besoldung an die Chargencasse zu entrichten»¹⁸⁹. Es ist der letzte dokumentarische Hinweis auf seinen Verbleib in Berlin. Im gleichen Jahr 1707 erschien sein Name auch zum letztenmal im ‚Berliner Adresskalender‘ noch unter den Rektoren der Akademie. Den Angaben zufolge wohnte er im «Neuhausschen Hause in der Königsstrasse»¹⁹⁰. Er hat also Berlin frühestens 1707 verlassen. Über die letzten Jahre bis zu Werners Tod fehlen alle Angaben. Einzig das Todesjahr 1710 steht fest. Müller nennt als Sterbedatum den 21. September 1710, ohne jedoch eine Quelle anzugeben¹⁹¹. Es besteht kaum ein Zweifel, dass er die letzten drei Jahre seines Lebens in seiner Vaterstadt Bern verbrachte¹⁹². Werner hinterliess bei seinem Tode 668 Taler Kapitalschulden, sowie 244 Taler Zinsschulden, die sich seit 1702 dem Zinssatz entsprechend vermehrt hatten¹⁹³. Die Witwe Joseph Werners erhielt 1711 noch die Besoldung ihres Mannes für das Sterbequartal ausbezahlt¹⁹⁴. Ihr späterer Verbleib ist ungewiss.

Für die letzten 15 Jahre, von Werners Umzug nach Berlin bis zu seinem Tode, sind von ihm keine sicher belegten Werke mehr auffindbar. Die Anstrengungen, um die Gründung der Akademie und die darauffolgenden Niederlagen hatten seine schöpferische Kraft gelähmt. Bereits 1699 berichtet J. R. Bitzius, Werner habe ihm mitgeteilt, «dass er in wäherender Zeit

179

1896 Müller, S. 19.

180

1896 Müller, S. 20.

181

Vgl. Anm. 158.

182

«Joseph Werner, Anno 1695 von S. Churfürstl. Durchl. zu Brandenburg Friedrich III aus Bern zu Einrichtung einer Kunst Academie nach Berlin gerufen worden, auch ihm das Directorium bey selbiger übertragen, welches er auch bis 1699 führte, zu selbiger Zeit erhielt die Academie ein Reglement, wonach die Lehrer qualifiziert waren.» Aus: ‚Verzeichnis der Mitglieder bey Königl. Preuss: Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, angefertigt im Jahre 1786 bey neuer Einrichtung der Academie‘ (Berlin, Archiv der Akademie der Künste).

183

Das neue Reglement vom 20. März 1699 wurde erstmals vollständig publiziert in: 1750 Güttherrn, S. 187 ff. Es stimmt in den wichtigsten Punkten des Lehrprogrammes mit dem ersten provisorischen Reglement überein (vgl. Anm. 178). Noch im gleichen Jahr 1699 wurde die Akademie offiziell eingeweiht.

184

1896 Müller, S. 55.

185

1768 Heinecken, S. 93.

186

1756 Küster/Müller, S. 170, Anm. 6. – Vgl. auch S. 55.

187

Siehe Dok. 28 c.

188

1896 Müller, S. 54.

189

Siehe Dok. 29.

190

Die Angaben aus dem ‚Berliner Adresskalender‘ verdanke ich Dr. Cecile Hensel, Staatsarchiv Berlin.

191

1896 Müller, S. 54.

192

Füssli (1769) und Hans Leu (1795, S. 370) stellen fest, dass Werner sich vor seinem Tode wieder nach Bern begab. Carl Brun erklärt, Werner sei «offenbar nicht in Bern» gestorben, ohne jedoch einen Grund für seine Vermutung zu nennen (1913 Brun, III, S. 488). Eine genaue Angabe über Werners Tod lässt sich in den Berner Akten nicht finden, da die offiziellen Sterberegister erst nach 1710 geführt wurden.

193

Siehe Dok. 31 b.

194

Siehe Dok. 31 a.

195
 Siehe Dok. 28 c.
 196
 Siehe Dok. 21.
 197
 1750 Güttherrn, S. 185 f.
 198
 Krönung Friedrichs III., als Friedrich I.,
 König von Preussen, 1701. 1930 Stel-
 ling-Michaud, S. 10.
 199
 1935 Ladendorf, S. 79.
 200
 Siehe Dok. 31 b.
 201
 Siehe Dok. 32.
 202
 «Er bediente sich eines alten und
 geübten Italiensers, der im Kopieren
 eine besondere Fertigkeit besass, liess
 durch ihn Kopeyen von den vorzüg-
 lichsten Gemälden, die mit grossen
 Kosten hierher geschafft worden
 waren, machen, und hing solche statt
 der Originale, welche er ins Ausland
 theuer verkaufte, an die Wand» (1896
 Müller, S. 51).
 203
 1753 Beilage der Genealogia des Ber-
 ner Stamm- und Geschlechtsregisters,
 Nr. 1, S. 4. Bern, Burgerbibliothek.

nicht ein einziges Stück gemacht, ohne ein einziges für die Tapezierer». Er schien den Mut verloren zu haben, da «sonst allhier weder der Mahler, noch andere Künstler das geringste nicht zu verdienen wüssten» und «je besser man ein Ding mache, je unangenehmer es sey»¹⁹⁵. So unterliess er es auch, «sein angefangenes Werk von der Mahlerey» fertigzu- schreiben, das die theoretische Grundlage für das Studium an der Akademie bilden soll- te¹⁹⁶. Werners künstlerischen Aufträge für den brandenburgischen Hof beschränkten sich auf Gelegenheitsarbeiten. Dazu zählten Entwürfe zu Münzen¹⁹⁷ und die Organisation eines Feuerwerkes unter den Linden in Berlin zur Krönung Friedrichs I.¹⁹⁸. Bei der Ausma- lung des Schlosses war er offenbar nicht beteiligt. Lediglich aus einem Schreiben Schlü- ters von 1700 wird Werner «vor alle den andern» dazu aufgefordert, nach Schlüters Anga- ben einen Abriss für das Deckengemälde des grossen Saales zu entwerfen¹⁹⁹. Die Werke, die an die Akademie übergegangen waren, fielen dem Brand des Akademiegebäudes im Jahre 1743 zum Opfer. Zu Ende seines Lebens stiess auch sein Schaffen nur noch auf ge- ringes Interesse. «Liebhaber und Kenner» seiner Kunst waren kaum mehr zu finden. Dieser Umstand, der seine letzten Jahre verdüstert hatte, wurde auch in einer Bittschrift der ver- schuldeten Erben nach seinem Tode hervorgehoben. Sie erklären, dass ihre Habseligkei- ten ausschliesslich in den ererbten «Schildereyen bestünden, welche man sie per force ohne Erwartung der Gelegenheit und ohne Besondere Liebhaber und Kenner der Kunst angetroffen zu haben, Verkaufte werden solten umb ein Spott-geld»²⁰⁰. Unter den Kindern kann einzig das Leben Christoph Joseph Werners weiter verfolgt wer- den. Er hatte 1705 die Malerin Anna Maria Haid, eine Tochter des Stechers Andreas Haid in Berlin, geheiratet. Als «königlicher Kunstverwahrer» empfing er vom Lohn seines Vaters jährlich 400 Taler, die ihm noch 1712 ausgezahlt wurden²⁰¹. Am 22. 6. 1713 aber wurde er seines Amtes enthoben und die Aufsicht über die «Schildereien» an Friedrich Wilhelm Weidemann übergeben. Zu seiner Entlassung hatte die Aufdeckung eines Fälscherbetru- ges geführt, den er sich als Verwalter der königlichen Gemäldesammlungen hatte zuschul- den kommen lassen²⁰². Nur weil er sich rechtzeitig aus Berlin zu seiner Frau nach Dresden an den sächsischen Hof abgesetzt hatte, konnte er einer Bestrafung entgehen. 1753 wird berichtet, er habe sich «zu Warschau in Polen niedergelassen»²⁰³. Sein Sohn Christoph Werner wurde königlich-polnischer Hofmaler in Warschau.

Literaturverzeichnis

Literaturverzeichnis

1603 Ripa

Ripa, Cesare. *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione...* Roma 1603.

1667 Quinot

In icones quas vir incomparabilis Ioseph de Verner, pinxit amico suo, Eustachio Quinot, Epigrammata, nec non Hypotyposes. Trecis 1667.

1668 Bahier

Bahier Jean. In *Tabellas excellentissimi pictoris Iosephi de Werner, ad... Eustachium Quinot, apud quem illae visuntur Trecis, carmen*. Trecis 1668.

1671 Bahier

Bahier, Jean. *Peinture poétique des tableaux de miniature de M. Quinot faits par Joseph de Werner*. In: *La Fontaine, Jean de. Recueil de poésies chrestiennes et diverses dédié à Mgr le prince de Conty...* Vol. 2, Paris 1671.
Siehe auch: 1863 Bahier

1675 Sandrart

Sandrart, Joachim von. *L'academia Tedesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste...* Nürnberg, 1675.
Siehe auch: 1925 Sandrart

1679 Sandrart

Sandrart, Joachim von. *Der Teutschen Academie Zweyter und letzter Haupt-Theil Von Der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste...* Nürnberg 1679.

1680 Sandrart

Sandrart, Joachim von. *Iconologia Deorum oder Abbildung der Götter, welche von den Alten verehrt werden*. Nürnberg 1680.

1686 Reboulet et Labrune

Reboulet, Paul, et Labrune. *Voyage de Suisse, relation historique Contendue en douze Lettres, écrites par les Srs. R' et L' à un de leurs amis de France*. 2^e éd., 2 vols, La Haye 1686.
[Standort: Burgerbibliothek Bern.]

1698 Le Brun

Le Brun, Charles. *Conférence ... sur l'expression générale et particulière...* Amsterdam 1698.

1732 Gruner

Gruner, Johann Rudolf. *Deliciae urbis Bernae. Merckwürdigkeiten der hochlöbl. Stadt Bern*. Zürich 1732.

1750 Gütthern

Gütthern, Christian Heinrich. *Leben und Thaten Friedrichs des Ersten, Königs von Preussen*. Breslau 1750.

1753 Descamps

Descamps, Jean-Baptiste. *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. 4 vols, Paris 1753–1763.

1755 Füssli

Füssli, Johann Caspar. *Geschichte und Abbildung der besten Mahler in der Schweiz*. Teil 1, Zürich 1755.

1756 Küster und Müller

Küster, Georg G., u. Johann Christoph Müller. *Altes und neues Berlin... 4 Abt.*, Berlin 1737–1769.
3. Abt. 1756

1759 Ikonologisches Wörterbuch

Ikonologisches Wörterbuch, oder Einleitung zur Kenntniss der Gemälde, Bildhauerarbeiten, Münzen, Kupferstiche und dergleichen. Gotha 1759.

1764 Leu

Leu, Hans Jacob. *Allgemeines Helvetisches, Eydgenössisches, oder Schweizerisches Lexicon...* Teil 19, Zürich 1764.

1767 Stetten

Stetten, Paul von. *Erläuterung der in Kupfer gestochenen Vorstellungen, aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg in historischen Briefen an ein Frauenzimmer*. Augsburg 1767.

1768 Heinecken

Heinecken, Karl Heinrich von. *Neue Nachricht von Künstlern und Kunsachen*. Dresden 1768.

1769 Füssli

Füssli, Johann Caspar. *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*. *Nebst ihren Bildnissen*. 2 Bde., Zürich 1769.

1770 Catalogus

Catalogus über die Kurfürstliche Residence zu München befündliche Gemälde verfasst worden im Jahr 1770 von Georg Benedikt Fassmann, Galeriedirektor. München 1770.
Siehe auch: 1921 Buchheit u. Oldenbourg

1772 Stetten

Stetten, Paul von. *Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Stadt Augsburg*. Augsburg 1772.

1779 Füsslin

Füsslin, Johann Rudolph. *Allgemeines Künstlerlexikon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer...* Zürich 1779.

1779 Stetten

Stetten, Paul von. *Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg*. 2 Bde., Augsburg 1779–1788.

1786 Nicolai

Nicolai, Friedrich. *Beschreibung der königlichen Residenzstädte, Berlin und Potsdam*. 3. Aufl., 3 Bde., Berlin 1786.

1786 Nicolai

Nicolai, Friedrich. *Nachrichten von den Baumeistern, Bildhauern u. s. w. vom 13ten Jahrhundert bis jetzt in und um Berlin sich aufgefunden habend*. Berlin 1786.

1795 Leu

Leu, Hans Jacob. *Supplement zu dem allgemeinen helvetisch-eids-genössischen oder schweizerischen Lexicon ... zusammen getragen von Jakob Holzhalb*. Bd. 6, Zürich 1795.

1802 Bartsch,

Bartsch, Adam von. *Le Peintre-graveur*. 21 vols, Wien 1802–1821.

1804 Verzeichnis

Verzeichnis der Kunstwerke und anderer Gegenstände der Kunst- und Industrie-Ausstellung in Bern, 1804. Bern 1804.

- 1805 Horner
Horner, Johann Jakob. Leben Joseph Werner's. In: Erstes Neujahrsstück, hrsg. von der Künstler-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1805. Zürich, 1805, S. 3–8.
- 1805 Mannlich
Mannlich, Johann Christian von. Beschreibung der Kurpfalzbaier. Gemäldesammlungen zu München und zu Schleissheim. 3 Bde., München 1805.
- 1805 Meusel
Meusel, Johann Georg. Archiv für Künstler und Kunstliebhaber. 2 Bde. in 8 Heften. Dresden 1803–1808. Bd. 1, 1805, S. 39 ff.
- 1810 Lipowski
Lipowski, Felix Josef. Baiersches Künstlerlexikon. 2 Bde., München 1810.
- 1827 Walthard
Walthard, Rodolphe. Description topographique et historique de la ville et des environs de Berne. Berne 1827.
- 1831 Allgemeiner Portraitskatalog
Allgemeiner Portraitskatalog. Verzeichnis einer Sammlung von 30000 Portraits des 10. bis 19. Jahrhunderts in Holzschnitt, Kupferstich, Schabkunst und Lithographie. Mit biographischen Notizen. Hamburg 1831–1833.
- 1831 Dillis
Dillis, Georg von. Verzeichnis der Gemälde in der königlich bairischen Gallerie zu Schleissheim. München 1831.
- 1835 Auktion Leipzig
Auktion Leipzig. Kunstsammlung des verstorb. Hrn. Antistes und Dekan Veith in Schaffhausen. Teil 1: Holzschnitte, Originalhandzeichnungen und die Kupferstiche der deutschen Schule enthaltend. Verfasst v. Rudolph Weigel. 2. Nov. u. folg. Tage 1835.
- 1835 Robert-Dumesnil
Robert-Dumesnil, Alexandre-Pierre-François. Le Peintre-graveur français ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française, ouvrage faisant suite au «Peintre-graveur» de A. Bartsch. 11 vols, Paris 1835–1871.
- 1836 Weigel
Weigel, Johann A. G. Aehrenlese auf dem Felde der Kunst. Eine ausführliche Beschreibung von Originalhandzeichnungen und Nadelarbeiten der Maler, Kupferstichen und in Holz geschnittenen Werken. Abt. 1: Originalhandzeichnungen. Leipzig 1836.
- 1838 Tillier
Tillier, Anton von. Geschichte des eidgenössischen Freistaates Bern von seinem Ursprunge bis zu seinem Untergange im Jahre 1798. Bd. 4, Bern 1838.
- 1842 Descamps
Descamps, Jean-Baptiste: La vie des peintres... (1. Auflage vgl. 1753 ff), Bd. II, III. Marseille 1842.
- 1845 Dillis
Dillis, Georg von. Verzeichnis der Gemälde in der königlichen Pina-
kothek zu München. München 1845.
- 1851 Nagler
Nagler, Georg. Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer... Bd. 21, München 1851.
(2. Aufl., Linz 1904–1914.)
- 1853 Sinner de Ballaigues
Sinner de Ballaigues, Johann Rudolf. Berne au XVIII^e siècle. Extrait d'un volume inédit du Voyage dans la Suisse occidentale, 1781. Berne 1853.
- 1854 Kugler
Kugler, Franz. Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Bd. 1, Stuttgart 1854.
- 1854 Le Blanc
Le Blanc, Charles. Manuel de l'amateur d'estampes. 4 vols, Paris 1854–1889.
- 1863 Bahier
Bahier, Jean. Peinture poétique... 1671.
In: Revue universelle des arts., vol. 18, Paris 1863, S. 47–68. Art.: Lacroix, Paul. Le cabinet de Quinault et les miniatures de Werner.
Siehe auch: 1671 Bahier
- 1864 Nagler
Nagler, Georg Kaspar. Die Monogrammisten. Bd. 4, München 1864.
- 1864 Parthey
Parthey, G. Deutscher Bildersaal. Verzeichnis der in Deutschland vorhandenen Ölbilder aller Schulen. Bd. 2, Berlin 1864.
- 1866 Andresen
Andresen, Andreas. Die deutschen Maler-Radierer, Peintre-graveurs, des neunzehnten Jahrhunderts, nach ihrem Leben und Werken. 5 Bde., Leipzig 1866–1877.
- 1866 Reiset
Reiset, Frédéric. Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles ... au musée ... du Louvre. Vol. 1: Ecoles d'Italie, écoles allemande, flamande et hollandaise. Paris 1866.
- 1867 Fetscherin
Fetscherin, W. Madame Perregaux. Ein bernisches Zeit- und Sittengemälde aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.
In: Berner Taschenbuch auf das Jahr 1887. Bern, Jg. 16, 1867, S. 46–100.
- 1867 Mémoire
Mémoire de Madame Perregaux née de Watteville présenté en 1714 à Monsieur le Comte du Luc.
In: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern. Bern, Bd. 6, 1867, S. 71–159.
- 1869 Marggraf
Marggraf, R. Katalog der königlichen Gemälde-Gallerie in Augsburg. München 1869.
- 1870 Trechsel
Trechsel, F. Das Hexenwesen im Kanton Bern. Aus archivalischen Quellen dargestellt.
In: Berner Taschenbuch auf das Jahr 1870. Bern, Jg. 19, 1870, S. 149–234.
- 1872 Guiffrey
Guiffrey, J. J. Liste des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et autres artistes de la maison du Roi, de la Reine ou des princes du sang, pendant les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles.
in: Nouvelles archives de l'art français. Paris, 1872, S. 56–107.
- 1872 Jal
Jal, Auguste. Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. 2^e éd., Paris 1872.
- 1876 Katalog Zofingen
Katalog Zofingen. Katalog des Zofinger Künstlerbuches. Zofingen 1876.
- 1881 Hirth
Hirth, Georg. Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten. 6 Bde., München 1881–1890.

- 1882 Katalog Bern
Katalog Bern, Kunstmuseum. Verzeichnis der Kunstgegenstände des Kunst-Museums zu Bern. Bern 1882–1885.
- 1882 Seubert
Seubert, A. Allgemeines Künstler-Lexikon, oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. 2. Aufl., 3 Bde., Frankfurt/Main 1882.
- 1884 Fischer
Fischer, K. L. Friedrich von. Beatus Fischer, 1641–1697.
In: Sammlung Bernischer Biographien. Bern, Bd. 1, 1884, S. 365–377.
- 1886 Bertolotti
Bertolotti, A. Artisti svizzeri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani.
Bellinzona 1886.
- 1888 Escher
Escher, Conrad. Eine schweizerische Gesandtschaft an den französischen Hof in den Jahren 1687 und 1688.
In: Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1888. Zürich, N. F. 1, 1888, S. 165–201.
- 1892 Rosa
Rosa, Salvator. Poesie e lettere edite e inedite. Neapel 1892.
- 1896 Ausstellung Berlin
Ausstellung Berlin, Internationale Kunstausstellung. Historische Abteilung. 1896.
- 1896 Ausstellung Bern
Ausstellung Bern, Kunstmuseum. Ausstellung von alten Bildern aus Privatbesitz. 1896.
- 1896 Müller
Müller, Hans. Die Königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis 1896. Teil 1: Von der Begründung durch Friedrich III. von Brandenburg bis zur Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II. von Preussen. Berlin 1896.
- 1896 Zur Jubelfeier
Zur Jubelfeier 1696–1896. Königliche akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin. Berlin 1896.
- 1900 Oettingen
Oettingen, Wolfgang von. Die bildenden Künste unter König Friedrich I.
In: Hohenzollern-Jahrbuch. Berlin, Jg. 4, 1900, S. 231–246.
- 1901 Singer
Singer, Hans Wolfgang. Allgemeines Künstler-Lexikon. 3. Aufl., Bd. 4, Frankfurt/Main 1901.
- 1901 Welisch
Welisch, Ernst. Augsburger Maler im 18. Jahrhundert. Augsburg 1901,
- 1903 Rodt
Rodb, Eduard von. Bern im siebzehnten Jahrhundert. Bern 1903.
- 1904 Beiträge
Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. Jahrbuch des Düsseldorfer Geschichtsvereins. Düsseldorf, Bd. 19, 1904.
- 1904 Ganz
Ganz, Paul. Handzeichnungen Schweizerischer Meister des 15.–18. Jahrhunderts. 3 Bde., Basel 1904–1908.
- 1904 Williamson
Williamson, George C. History of portrait miniatures. 2 vols., London 1904.
- 1906 Sammlung Bernischer Biographien
Sammlung Bernischer Biographien. Bern, Bd. 5, 1906.
- 1907 Kutter
Kutter, Paul. Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Strassburg 1907.
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 83.)
- 1908 Burckhardt-Werthemann
Burckhardt-Werthemann, Daniel. Des alten Merian Kinder und Enkel.
In: Basler Kunstverein. Berichterstattung über das Jahr 1908. Basel 1908, S. 151–224.
- 1908 Zesiger
Zesiger, Alfred. Die Stube zum roten/guldinen Mittlen-Löuwen. Ein Rückblick auf die Geschichte der ersten fünf Jahrhunderte. Zur Einweihung der neuen Zunftstube... Bern 1908.
- 1909 Kasser
Kasser, Paul. Geschichte des Amtes und des Schlosses Aarwangen.
In: Archiv des Historischen Vereins des Kantons Bern. Bern, Bd. 19, 1909, S. 57–446.
- 1909 Posse
Posse, Hans. Über einige neu ausgestellte Miniaturen im Kaiser-Friedrich-Museum.
In: Amtliche Berichte aus den kgl. preussischen Kunstsammlungen. Berlin, Bd. 31, 1909/10, S. 1–15.
- 1909 Schmarsow
Schmarsow, August. Federigo Barocci, ein Begründer des Barockstils in der Malerei. Leipzig 1909.
(Abhandlungen der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 27/4.)
- 1910 Dvořák u. Matějka
Dvořák, Max, u. Boh. Matějka. Derpolitische Bezirk Raudnitz. Teil 2: Raudnitzer Schloss. Prag 1910.
(Topographie der historischen und Kunst-Denkmale im Kgr. Böhmen von der Urzeit bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts. 27/2.)
- 1911 Soldan-Heppe
Soldan-Heppe. Geschichte der Hexenprozesse. Neu bearb. u. hrsg. v. Max Bauer. 3. Aufl., 2 Bde., München 1911.
- 1912 Ausstellung Brüssel
Ausstellung Brüssel. Hôtel Gossinet. Exposition de la miniature. 1912.
- 1912 Frey
Frey, Adolf. Die Jungfer von Wattenwil. Historischer Schweizerroman. Stuttgart 1912.
- 1912 Grosswald
Grosswald, Olgerd. Der Kupferstich des XVIII. Jahrhunderts in Augsburg und Nürnberg. Diss. phil. München 1912.
- 1912 Mireur
Mireur, Hippolyte. Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant le XVIII^e et XIX^e siècles: tableaux, dessins, ... Vol. 7, Paris 1912.
- 1912 Paulus
Paulus, Richard. Max Emanuel und die französische Kunst.
In: Altbayrische Monatsschrift. München, Jg. 11, 1912, S. 130–145.
- 1913 Brun
Brun, Carl. [Hrsg.] Schweizerisches Künstler-Lexikon. 3 Bde., Frauenfeld 1905–1913.
Bd. 3, 1913.
- 1913 Jahrbuch
Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz. Zürich, Jg. 1913/14.

- 1913 Nasse**
Nasse, Hermann. Stefano della Bella. Ein Maler-Radierer des Spätbarocks. Strassburg 1913.
(Zur Kunstgeschichte des Auslandes. H. 104.)
- 1914 Biermann**
Biermann, Georg. Deutsches Barock und Rokoko. Hrsg. im Anschluss an die Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst, 1650–1800, Darmstadt. 2 Bde., Leipzig 1914.
- 1914 Blum**
Blum, André. Louis XIV et l'imagerie satirique.
In: *Mélanges offerts à M. Henry Lemonnier*. Paris 1914.
(Archives de l'art français. Nouvelle période t. 7.)
- 1914 Walpole Society**
Walpole Society. Oxford, Vol. 4, 1914/15.
- 1914 Waser**
Waser, Maria. Anna Waser, 1678–1714. Zur zweihundertsten Wiederkehr ihres Todestages.
In: *Die Schweiz. Schweizerische illustrierte Zeitschrift*. Zürich, Bd. 18, 1914, S. 427–430.
- 1915 Katalog Bern**
Katalog Bern, Kunstmuseum. Katalog der Bildergalerie. Bern 1915.
- 1916 Fluri**
Fluri, Adolf. Pierre Mercier und der Hugenottenteppich in der Berner Ratsstube.
In: *Neues Berner Taschenbuch*. Bern, Jg. 21, 1916, S. 83–115.
- 1916 Mülinen**
Mülinen, Wolfgang Friedrich von. Von älteren bernischen Portraits und Portraitisten.
In: *Neues Berner Taschenbuch für das Jahr 1916*. Bern, Jg. 21, 1916, S. 23–82.
- 1916 Werdt**
Werdt, Alexander von. Album von Photographien von Portraits und Wappenscheiben der Familie von Werdt. Bern 1916.
[Standort: Stadtbibliothek Bern.]
- 1917 Baur**
Baur, Fritz. Aus den Aufzeichnungen des Lohnherrn Jakob Meyer, 1670–1674.
In: *Basler Jahrbuch*. Basel, 1917, S. 213–251.
- 1917 Fraenger**
Fraenger, Wilhelm. Die Bild-Analysen des Roland Fréart de Chambray. Der Versuch einer Rationalisierung der Kunstkritik in der französischen Kunstlehre des XVII Jahrhunderts. Diss. phil. Heidelberg 1917.
- 1917 Müller**
Müller, Hans. Die Fischersche Post in Bern in den Jahren 1675–1698. Diss. phil. Bern 1917.
- 1917 Rott**
Rott, Hans. Kunst und Künstler am Baden-Durlacher Hof bis zur Gründung Karlsruhes. Karlsruhe 1917.
- 1920 Ausstellung Bern**
Ausstellung Bern, Kunstmuseum. Ausstellung alter Berner Meister. Aus der Sammlung Dr. Engemann. 1920.
- 1920 Fischer**
Fischer, Henry B. de, et Conrad de Mandach. [Ed.] *Le portrait Bernois à travers les siècles*. 3 vols, Bâle 1920–1932.
- 1921 Bock**
Bock, Elfried. Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen. 2 Bde., Berlin 1921.
(Staatliche Museen zu Berlin.)
- 1921 Buchheit u. Oldenburg**
Buchheit, Hans, u. Rudolf Oldenbourg. Das Miniaturkabinett der Münchener Residenz. München 1921. Siehe auch: 1770 Catalogus.
- 1921 Jahrbuch**
Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz. Basel Jg. 1921/24.
- 1921 Waetzoldt**
Waetzoldt, Wilhelm. Deutsche Kunsthistoriker. Bd. 1: Von Sandrart bis Rumohr. Leipzig 1921.
- 1922 Haas**
Haas, Ernst. Jonas Umbach. Ein Augsburger Maler-Radierer. Ein Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts. Diss. phil. Masch.-Schrift Würzburg 1922.
- 1922 Hämmerle**
Hämmerle, Albert. Die Augsburger Künstlerfamilie Kilian. Augsburg 1922.
- 1922 Hartig**
Hartig, Michael. Augsburger Kunst. Augsburg 1922.
- 1923 Hämmerle**
Hämmerle, Albert. Die Radierungen des Hanns Ulrich Franckh, Malers aus Kaufbeuren 1603–1675. Augsburg 1923.
- 1923 Meder**
Meder, Josef. Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. 2. Aufl., Wien 1923.
- 1924 Feulner**
Feulner, Adolf. Katalog der Gemälde im Residenzmuseum München und in Schloss Nymphenburg. München 1924.
(Inventare der Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts in Bayern. Reihe 1 Gemälde: Bd 1.)
- 1924 Fluri**
Fluri, Adolf. Die alte Bürgerstube
In: *Blätter für bernische Geschichte, Kunst und Altertumskunde*. Bern, Jg. 20, 1924, S. 73–108.
- 1925 Lehmann**
Lehmann, Hans. Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Leipzig 1925.
(Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Bd. 4.)
- 1925 Muchall-Viebrook**
Muchall-Viebrook, Thomas. Deutsche Barockzeichnungen München 1925.
(Die Zeichnung. Reihe 1: Die Deutschen. Bd 5.)
- 1925 Peltzer**
Peltzer, Rudolf Arthur. Sandrart-Studien.
In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. München, N. F. Bd. 2, 1925, S. 103–165.
- 1925 Sandrart**
Sandrart, Joachim von. *Academie der Bau- Bild- und Mahlerey-Künste von 1675*. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrsg. u. kommentiert v. A. R. Peltzer. München 1925. – Siehe auch: 1675 Sandrart.
- 1925 Voss**
Voss, Hermann. Geschichte der italienischen Barockmalerei. Bd. 1: Die Malerei des Barock in Rom. Berlin 1925.
- 1926 Buchner**
Buchner, Ernst. Über einige Bilder des Augsburger Malers Johann Ulrich Mayr.
In: *Schwäbisches Museum*. Augsburg, Jg. 1926, S. 175–184.

- 1926 Drost
Drost, Willi. Barockmalerei in den germanischen Ländern. Wildpark-Potsdam 1926.
(Handbuch der Kunstwissenschaft.)
- 1926 Künstle
Künstle, Karl. Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1, Freiburg/Br. 1926.
- 1927 Becker-Emmerling
Becker-Emmerling, Luise. Die Technik der Miniaturmalerei auf Elfenbein und Pergament. Ravensburg 1927.
(Kunsttechnische Handbücher zur Selbstschulung im Zeichnen und Malen.)
- 1927 Benesch
Benesch, Otto. Johann Ulrich Mayr. Studies for a self-portrait; Museum Boymans, Rotterdam.
In: Old Master drawings. London, vol. 2, 1927/28, S. 25–26.
- 1927 Noack
Noack, Friedrich. Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters. Bd. 1, Stuttgart 1927.
- 1928 Delogu
Delogu, Giuseppe. G.B. Castiglione, detto il Grechetto. Bologna 1928.
- 1928 Fluri
Fluri, Adolf. Die beiden Teppichwirker Pierre Mercier.
In: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern. Bern, Jg. 8, 1928, S. 15–25.
- 1928 Garzarolli-Thurnlackh
Garzarolli-Thurnlackh, Karl. Die barocke Handzeichnung in Österreich. Zürich 1928.
- 1928 Grellet
Grellet, Pierre. La vie cavalière de Catherine de Watteville, Agente secrète de Louis XIV en Suisse. Lausanne 1928.
- 1928 Pevsner u. Grautoff
Pevsner, Nikolaus, u. Otto Grautoff. Barockmalerei in den romanischen Ländern. Wildpark-Potsdam 1928.
(Handbuch der Kunstwissenschaft.)
- 1929 Geiser
Geiser, Bernhard. Johann Ludwig Aberli, 1723–1786. Leben, Manier und graphisches Werk. Diss. phil. Bern 1929.
- 1930 Barock
Barock in der Schweiz, mit Beiträgen v. Linus Birchler, August Bischof, Hans Dommann u.a., hrsg. v. Oskar Eberle. Einsiedeln 1930.
- 1930 Quack
Quack, Friedrich. Die Komposition der Scheitsschen Bibelbilder. Ein Beitrag zur klassischen Strömung des XVII. Jahrhunderts. Diss. phil. Köln, 1930.
- 1931 Annual review
Annual review of the principal acquisitions. Victoria and Albert Museum. London, vol. 1931.
- 1931 Katalog Berlin
Katalog Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum. 9. Aufl. Berlin 1931.
(Staatliche Museen zu Berlin.)
- 1931 Muchall-Viebrook
Muchall-Viebrook, Thomas. Die Zeichnungen Schönfelds.
In: Schwäbisches Museum. Augsburg, Jg. 1931, S. 71–88.
- 1933 Boeck
Boeck, Wilhelm. Les sculpteurs français à la cour de Frédéric de Prusse.
In: Gazette des Beaux-Arts. Paris, t. 10, 1933, S. 104–116.
- 1933 Göbel
Göbel, Heinrich. Wandteppiche. Teil 3: Die germanischen und slawischen Länder. Bd. 1: Deutschland, einschl. Schweiz und Elsass, Süd-deutschland, 16. bis 18. Jahrhundert. Berlin 1933.
- 1933 Katalog Albertina
Katalog Albertina, Wien. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, hrsg. v. A. Stix. Bde. 4 u. 5: Die Zeichnungen der Deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus. Wien 1933.
- 1933 Lohmüller
Lohmüller, Helmut. Die französische Theorie der Malerei im 17. Jahrhundert. Diss. phil. Marburg 1933.
- 1934 Bächtold-Stäubli
Bächtold-Stäubli, Hanns. [Hrsg.] Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 6, Berlin 1934–1935.
(Handwörterbücher zur Deutschen Volkskunde. Abt. 1: Aberglaube.)
- 1934 Singer
Singer, Hans Wolfgang. Allgemeiner Bildniskatalog. Bd. 13, Leipzig 1934.
- 1934 Türlér
Türlér, Heinrich, Victor Attinger u. Marcel Godet. [Hrsg.] Historisch-biographisches Lexikon der Schweiz. Bd. 7, Neuenburg 1934.
- 1935 Ladendorf
Ladendorf, Heinz. Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter. Beiträge zu seiner Biographie und zur Berliner Kunstgeschichte seiner Zeit. Berlin 1935.
(Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte.)
- 1935 Mandach
Mandach, Conrad von. Führer durch das « Béatrice von Wattenwyl-Haus » an der Junkerngasse 59 in Bern. Bern 1935.
- 1935 Zülch
Zülch, Walter Karl. Frankfurter Künstler 1223–1700. Frankfurt/Main 1935.
- 1936 Ausstellung Bern
Ausstellung Bern, Kunstmuseum. Schweizerische Malerei 15. bis 18. Jahrhundert. 14. Internationaler Kunsthistorischer Kongress. 1936.
- 1936 Laber
Laber, Hans Oskar. Ausländische Künstler in Bayern von Anfang des 16. bis Ende des 18. Jahrhunderts. Diss. phil. München 1936.
- 1937 Reallexikon
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Hrsg. v. Otto Schmitt. Bd. 1 ff, Stuttgart 1937 ff.
- 1938 Demonts
Demonts, Louis. Ecoles allemande et suisse. T. 2, Paris 1938.
(Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du nord.)
- 1938 Illustrierte Beigabe
Illustrierte Beigabe zu der Genealogie des Geschlechtes von Steiger (weiss) von Bern. Bd. 2, Lfg. 2, Bern 1938.
[Standort: Burgerbibliothek Bern.]
- 1939 Blunt
Blunt, Anthony. The triclinium in religious art.
In: Journal of the Warburg Institute. London, vol. 2, Nr. 3, 1939, S. 271–276.

- 1940 Goering
Goering, Max. Deutsche Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Von den Manieristen bis zum Klassizismus. Berlin 1940.
- 1940 Pevsner
Pevsner, Nikolaus. Academies of art. Past and present. Cambridge 1940.
- 1941 Ausstellung Bern
Ausstellung Bern, Kunstmuseum. 450 Jahre Bernische Kunst 1941.
- 1941 Mandach
Mandach, Conrad von. J. Werner. Miniaturen aus dem Berner Kunstmuseum.
In: Du. Schweizerische Monatsschrift. Zürich, Jg. 1, Nr. 10, 1941, S. 51–60.
- 1941 Renner,
Renner, Anna Maria. Kunstinventare der Markgrafen von Baden-Baden. Bühl-Baden 1941.
(Beiträge zur Geschichte des Oberrheins. Bd 1.)
- 1942 Kunze
Kunze, Irene. Joseph Werner, 1637–1710.
In: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst. München, Bd. 30, Juli–Dez., 1942, S. 163–167.
- 1942 Thieme-Becker.
Thieme-Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig, Bd. 35, 1942 S. 414–416.
Art.: Kunze, Irene. Joseph Werner.
- 1943 Genealogie Wattenwyl
Genealogie der Familie von Wattenwyl, Bern 1943.
[Standort: Bürgerbibliothek Bern.]
- 1944 Evers
Evers, Hans Gerhard. Rubens und sein Werk. Neue Forschungen. Brüssel 1944.
(Arbeiten und Forschungen des Deutschen Instituts in Brüssel. Bd. 1.)
- 1944 Gradmann u. Cetto
Gradmann, Erwin, u. Anna Maria Cetto. Schweizer Malerei und Zeichnung im 17. und 18. Jahrhundert. Basel 1944.
- 1944 Mandach
Mandach, Conrad von. Katharina von Wattenwyl.
In: Du. Schweizerische Monatsschrift. Zürich, Jg. 4, Nr. 2, 1944, S. 34–40.
- 1945 Schweizer Maler
Schweizer Maler aus fünf Jahrhunderten. Hrsg. v. Max Rascher. Zürich 1945.
- 1946 Bodmer
Bodmer, Heinrich. Der zürcherische graphische Buchschmuck des 17. Jahrhunderts.
In: Stultifera navis. Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft. Basel, Jg. 3, 1946, S. 111–126.
- 1946 Katalog Bern
Katalog Bern, Kunstmuseum. Aus der Sammlung. Bern 1946.
- 1946 Lüthi
Lüthi, Karl J. Die Berner Piscator-Bibel.
In: Stultifera navis. Mitteilungsblatt der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft. Basel, Jg. 3, 1946, S. 39–44.
- 1947 Hofer
Hofer, Paul. Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern. Bd. 3: Die Staatsbauten der Stadt Bern. Basel 1947.
(Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Bd. 19.)
- 1947 Huggler
Huggler, Max. Joseph Werner d. J., Allegorie auf den Handel.
In: Ex Libris. Beiträge aus Literatur und Kunst, zusammengestellt v. Ernst Hauser. Zürich 1947.
- 1947 Möhle
Möhle, Hans. Deutsche Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Berlin 1947.
(Kunstwerke aus den Berliner Sammlungen. Reihe 2 Bd. 11.)
- 1948 Bovy
Bovy, Adrien. La peinture suisse de 1600 à 1900. Bâle 1948.
(Art suisse. T. 4.)
- 1948 Historisches Museum
Historisches Museum. Jahresberichte und Rechnungen. Basel 1948.
- 1949 Jeannerat
Jeannerat, Carlo. Les portraits de J. Werner pour la cour de Louis XIV. In: Bulletin de la société de l'histoire de l'art français. Paris, 1948/49, S. 88–91.
- 1950 Auktion Luzern
Auktion Luzern, Galerie Fischer. Miniaturen und Schmuck aus dem Nachlass O. Wessner, St. Gallen. 16. Juni 1950.
- 1950 Ausstellung Paris
Ausstellung Paris, Musée Carnavalet. Chefs-d'œuvres des collections parisiennes. 1950.
- 1950 Limentani
Limentani, Umberto. Poesie e lettere inedite di Salvator Rosa. Firenze 1950.
(Biblioteca dell'«archivium romanicum». Ser. 1 vol. 31.)
- 1951 Bäuml
Bäuml, Elisabeth. Geschichte der alten Reichstädtischen Kunstakademie von Augsburg. Diss. phil. München 1951.
- 1951 Huggler
Huggler, Max. Die Neuerwerbungen des Berner Kunstmuseums.
In: Werk. Die Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst, künstlerisches Gewerbe. Winterthur. Bd. 39, H. 9, 1952, S. 303–308.
- 1951 Reinle
Reinle, Adolf. Luigi Ferdinando Marsigli. Nachtrag zu «Ein Fund barocker Kirchen- und Klosterpläne».
In: Zeitschrift für schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte. Basel, Bd. 13, 1952, S. 170–181.
- 1951 Bernische Maler
Zehn Werke bernischer Maler im Berner Kunstmuseum, v. Hugo Wagner u. a. Bern 1952.
Sep.: Berner Jahresmappe. 1952.
- 1953 Ausstellung Bern
Ausstellung Bern, Kunstmuseum. Berner Meisterwerke der Malerei. Die Hauptmeister der Berner Malerei 1500–1900. Jubiläumsausstellung. 1953.
- 1953 Ausstellung Biel
Ausstellung Biel, Städtische Galerie. Malerei aus sechs Jahrhunderten. 1953.
- 1953 Fischer, Hoffmann, Kläui
Fischer, Marcel, Hans Hoffmann, Paul Kläui u. a. Zürcher Bildnisse aus fünf Jahrhunderten. Zürich 1953.
- 1953 Ganz
Ganz, Paul Leonhard. Die Malerei der Schweiz in Farben. Olten 1953.
- 1953 Mrazek
Mrazek, Wilhelm. Ikonologie der barocken Deckenmalerei. Wien 1953.

(Österr. Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 228, 3.)

1953 Pigler

Pigler, Andor. Neid und Unwissenheit als Widersacher der Kunst. Ikonographische Beiträge zur Geschichte der Kunstakademien. In: *Acta historiae artium academiae scientiarum Hungaricae*. Budapest, vol. 1, 1953, S. 215–235.

1953 Rabinovszky

Rabinovszky, M. Die Kunstakademien und die Gesellschaft ihrer Zeit. In: *Acta historiae artium academiae scientiarum Hungaricae*. Budapest, vol. 1, 1953 S. 3–13.

1953 Troescher

Troescher, Georg. Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800. Bd. 1: Deutsche Kunst und Künstler in der französischen und in der niederländischen Kunst. Baden-Baden 1953.

1954 Steiger

Steiger, Christoph von. Innere Probleme des bernischen Patriziates an der Wende zum 18. Jahrhundert. Bern 1954. (Schriften der Berner Bürgerbibliothek.)

1955 Dowley

Dowley, Francis H. French portraits of ladies as Minerva. In: *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, t. 45, 1955, S. 261–286.

1955 Feller

Feller, Richard. Geschichte Berns. Bd. 3: Glaubenskämpfe und Aufklärung, 1653–1790. Bern 1955.

1955 Gnudi e Cavalli

Gnudi, Cesare, e Gian Carlo Cavalli. Guido Reni. Firenze 1955.

1955 Jedding

Jedding, Hermann. Der Tiermaler Johann Heinrich Roos, 1631–1685. Strasbourg 1955.
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 311.)
Zugl. Diss. phil. Göttingen.

1956 Ausstellung Genf

Ausstellung Genf, Musée d'Art et d'Histoire. Chefs-d'œuvres de la miniature et de la gouache du XVI^e au XIX^e siècles. 1956.

1956 Ausstellung Luzern

Ausstellung Luzern, Kunstmuseum. Barocke Kunst der Schweiz. 1956.

1956 Gantner u. Reinle

Gantner, Joseph, u. Adolf Reinle. Kunstgeschichte der Schweiz. Bd. 3: Adolf Reinle. Die Kunst der Renaissance, des Barock und des Klassizismus. Frauenfeld 1956.

1956 Pigler

Pigler, Andor. Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen der Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. 2 Bde., Budapest 1956.

1957 Ausstellung Nyon

Ausstellung Nyon, Château. Trésors du Grand Siècle, Louis XIV. 1957.

1957 Ausstellung Thun

Ausstellung Thun, Thunerhof. Drei Jahrhunderte bernischer Malerei aus Privatbesitz von Thun und Umgebung. 1957.

1958 Aurenhammer

Aurenhammer, Gertrude. Die Handzeichnung des 17. Jahrhunderts in Österreich. Wien 1958.
(Studien zur österreichischen Kunstgeschichte.)

1958 Breuer

Breuer, Tilmann. Die Stadt Augsburg. Kurzinventar. München 1958.
(Bayerische Kunstdenkmale. 1.)

1959 Jahrbuch

Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern. Bern, Jg. 1959/60.

1960 Ausstellung Basel

Ausstellung Basel, Kunstmuseum. Die Malerfamilie Holbein in Basel. 1960.

1960 Gerstenberg

Gerstenberg, Kurt. Joachim von Sandrart – Deutscher und Europäer. In: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg*. Nürnberg, Bd. 50, 1960, S. 352–373.

1960 Halm

Halm, Peter. Staatliche Graphische Sammlung. Neuerwerbungen aus den Jahren 1957–1959.
In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*. München, F. 3 Bd. 11, 1960, S. 229–239.

1960 Iserina

Iserina, A. N. Deutsche Maler des 17. Jahrhunderts. Leningrad 1960.
[In russischer Sprache.]

1960 Katalog Bern

Katalog Bern, Kunstmuseum. Aus der Sammlung. Bern 1960.

1960 Sedlmayr

Sedlmayr, Hans. Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte. Bd. 2. Wien, 1960.
Art.: Die politische Bedeutung des deutschen Barock, S. 140–156, und Johann Bernhard Fischer von Erlach, S. 157–173.

1961 Ausstellung Manchester

Ausstellung Manchester, City Art Gallery. German Art 1400–1800. 1961.

1961 Held

Held, Julius S. Flora, goddess and courtesan.
In: *De artibus opuscula XL. Essays in honour of Erwin Panofsky*. Ed. by Millard Meiss. Vol. 1, New York 1961, S. 201–218.

1961 Seligmann

Seligmann, Kurt. Le miroir de la magie. Histoire de la magie dans le monde occidental. Paris 1961.

1962 Ausstellung Landshut

Ausstellung Landshut, Schloss. Joseph Plepp, Albrecht Kauw, Johannes Dünz. Drei Berner Maler des 17. Jahrhunderts 1962.

1962 Ausstellung Nürnberg

Ausstellung Nürnberg, Germanisches National-Museum. Barock in Nürnberg, 1600–1750. Aus Anlass der Dreihundertjahrfeier der Akademie der bildenden Künste. 1962.

1962 Battisti

Battisti, Eugenio. L'antirinascimento. Con una appendice di manoscritti inediti. Milano 1962.
Art.: Nascita della strega. S. 138 ff.

1962 Berckenhagen

Berckenhagen, Ekart. Zeichnungen Terwestens.
In: *Berliner Museen*. Berlin, N. F. Jg. 12, H. 1, 1962, S. 14–22.

1962 Crelly

Crelly, William R. The painting of Simon Vouet. New Haven 1962.
(Yale publications in the history of art. 14.)

1962 Huggler

Huggler, Max. Zur Geschichte der barocken Malerei in Bern.
In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*. Zürich, Bd. 22, 1962, S. 118–125.

- 1962 Mandach
Mandach, Conrad von. Catherine de Wattenwyl et la suite allégorique de Werner le Jeune.
In: Versailles. Revue de la Société Suisse des Amis de Versailles. Copet, 1962, Nr. 13, S. 11–17.
- 1962 Ternois
Ternois, Daniel. L'art de Jacques Callot. Thèse lettres Paris 1962.
- 1963 Ausstellung Versailles
Ausstellung Versailles, Château. Charles le Brun, 1619–1690. Peintre et dessinateur. 1963.
- 1963 Encyclopedia universale
Encyclopedia universale dell'arte. Vol. 9, Venezia 1963.
- 1963 Huggler
Huggler, Max. Albrecht Kauw, 1621–1681. Stilleben mit Halbfigur in breitrandigem Schlapphut...
In: Bericht der Gottfried Keller Stiftung. Bern, Jg. 1963/65, S. 39–42.
- 1963 Rücker
Rücker, Elisabeth. Eine Allegorie des Handels. Bemerkungen zu einem Thema der Augsburger Malerei im 18. Jahrhundert und zu einem Bozetto im Germanischen Nationalmuseum.
In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg, Jg. 1963, S. 160–165.
- 1963 Salerno
Salerno, Luigi. Salvator Rosa. Milano 1963.
(Collana d'arte del Club del libro. 5.)
- 1963 Teyssèdre
Teyssèdre, Bernard. Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV. Thèse lettres Paris 1963.
- 1963 Wüthrich
Wüthrich, Lucas Heinrich. Die Handzeichnungen von Matthaeus Merian d. Ä. Basel 1963.
- 1964 Ausstellung Stuttgart
Ausstellung Stuttgart, Graphische Sammlung der Staatsgalerie. Der barocke Himmel. Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler in Deutschland. 1964.
- 1964 Ausstellung Thun
Ausstellung Thun, Schloss Schadau. Thun in der Kunst früherer Zeiten. 700 Jahre Thuner Handfeste. 1964.
- 1964 Cetto u. Hofer
Cetto, Anna Maria, u. Paul Hofer. Das Béatrice von Wattenwyl-Haus in Bern. Bern 1964.
- 1964 Praz
Praz, Mario. Studies in seventeenth-century imagery. 2nd ed., Roma 1964.
(Sussidi eruditi. 16.)
- 1964 Schidlof
Schidlof, Leo R. La miniature en Europe. Vols 2 et 4, Graz 1964.
(Ausserhalb des Verlagsbuchhandels erschienen.)
- 1964 Voss
Voss, Hermann. Johann Heinrich Schöpfung. Ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts. Biberach 1964.
- 1965 Daniel
Daniel, Howard. Devils, monsters and nightmares: an introduction to the grotesque and fantastic in art. New York 1965.
- 1965 Wallace
Wallace, Richard W. The genius of Salvator Rosa.
In: The Art bulletin. New York, vol. 47, 1965, S. 471–480.
- 1966 Ausstellung Berlin
Ausstellung Berlin, Schloss Charlottenburg. Barock in Deutschland, Residenzen, v. Ekart Berckenhagen. 1966.
- 1966 Ausstellung Berlin
Ausstellung Berlin, Schloss Charlottenburg. Deutsche Maler und Zeichner des 17. Jahrhunderts. 1966.
- 1966 Ausstellung Landshut
Ausstellung Landshut, Schloss. Bernische Kinderbildnisse 17.–19. Jahrhundert. 1966.
- 1966 Blunt
Blunt, Anthony. The paintings of Nicolas Poussin. 2 vols, London 1966–1967.
- 1966 Krammer
Krammer, Catherine. Joachim von Sandrart, peintre et historien d'art du dix-septième siècle. Thèse lettres dactylographiée Paris 1966.
- 1966 Lauts
Lauts, Jan. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog alte Meister bis 1800. 2 Bde., Karlsruhe 1966.
- 1966 Möhle
Möhle, Hans. Die Zeichnungen Adam Elsheimers. Das Werk des Meisters und der Problemkreis Elsheimer-Goudt. Berlin 1966.
(Denkmäler deutscher Kunst.)
- 1966 Woeckel
Woeckel, Gerhard. [Rezension.] Hermann Voss. Johann Heinrich Schöpfung. Ein schwäbischer Maler des 17. Jahrhunderts... (Vgl. 1964 Voss) In: Kunstchronik. München, Jg. 20, H. 7, 1966, S. 176–186.
- 1966 Wüthrich
Wüthrich, Lucas Heinrich. Das druckgraphische Werk von Matthaeus Merian d. Ä. Bd. 1: Einzelblätter und Blattfolgen. Basel 1966.
- 1967 Ausstellung Bremen-Zürich
Ausstellung Bremen-Zürich, Kunsthalle u. Kunsthaus. Handzeichnungen alter Meister aus Schweizer Privatbesitz. 1967.
- 1967 Ausstellung Ulm
Ausstellung Ulm, Museum. Johann Heinrich Schöpfung. Bilder, Zeichnungen, Graphik, bearb. v. Herbert Pée. 1967.
- 1967 Ausstellung Washington
Ausstellung Washington, Smithsonian Institution. Swiss Drawings. Masterpieces of five centuries. Organized by the Pro Helvetia Foundation. 1967–1968.
- 1967 Bushart
Bushart, Bruno. Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Königstein 1967.
- 1967 Bushart
Bushart, Bruno. Die Johann Heinrich Schöpfung-Ausstellung in Ulm.
In: Kunstchronik. München, Jg. 20, H. 12, 1967, S. 369–374.
- 1967 Katalog Düsseldorf
Katalog Düsseldorf, Kunstmuseum. Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta. Bearb. v. Ann Sutherland Harris und Eckhard Schaar. Bd. 1, Düsseldorf 1967.
(Kataloge des Kunstmuseums Düsseldorf. 3.)
- 1967 Katalog Hamburg
Katalog Hamburg, Kunsthalle. Hundert Meisterzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle, 1500–1800, bearb. v. Wolf Stubbe. Hamburg 1967.
- 1968 Ausstellung Augsburg
Ausstellung Augsburg, Rathaus. Augsburger Barock, bearb. v. Bruno Bushart, Eckhard von Knorre, Heinrich Geissler, Rolf Biedermann u. a.

- 1968 Ausstellung Udine
Ausstellung Udine, Chiesa di S. Francesco. Mostra della pittura veneta del seicento in Friuli. 1968.
(Città di Udine. Biennali d'arte antica. 4.)
- 1968 Ausstellung Wien
Ausstellung Wien, Graphische Sammlung Albertina. Die Kunst der Graphik 5. Jacques Callot und sein Kreis. Werke aus dem Besitz der Albertina und Leihgaben aus den Uffizien. 1968–1969.
- 1968 76. Jahresbericht
76. Jahresbericht 1967. Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Zürich 1968.
- 1968 Lenk
Lenk, Leonhard. Augsburger Bürgertum im Späthumanismus und Frühbarock, 1580–1700. Augsburg 1968.
(Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg. Bd. 17.)
- 1968 Trenscher
Trenscher, Hans Peter. Die Bildnisse im Bernischen Historischen Museum, Zuwachs 1955–1966. Bern 1968.
Sep.: Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums. Bern, 45/46, 1965.
- 1968 Wallace
Wallace, Richard W. Salvator Rosa's Democritus und L'Umana Fragilità.
In: The Art bulletin. New York, vol. 50, 1968, S. 28–32.
- 1969 Gazette des Beaux-Arts
Gazette des Beaux-Arts. Paris, T. 78, suppl N° 1201, février, 1969.
- 1969 Hugelshofer
Hugelshofer, Walter. Schweizer Zeichnungen. Von Niklaus Manuel bis Alberto Giacometti. Bern 1969.
- 1969 Riccoboni
Riccoboni, Alberto. Zanchi e Triva nel Castello di Nymphenburg.
In: Arte veneta. Rivista di storia dell'arte. Venezia, 29, 1969, S. 232–235.
- 1969 Wilberg
Wilberg Vignau-Schuurman, Thea A.G. Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels. 2 Bde., Leiden 1969.
(Leidse kunsthistorische Reeks. Deel 2.)
- 1970 Ausstellung Oberhofen
Ausstellung Oberhofen. Historisches Museum Bern. Berner Maler vom Barock bis zum Biedermeier. Künstlerbildnisse, Aquarelle und Handzeichnungen, bearbeitet von Jürgen Glaesemer. 1970.
- 1970 Cetto
Cetto, Anna Maria. Die bernische Schneiderzunft und die Antike.
In: Der kleine Bund. Beilage für Literatur und Kunst. Bern, Jg. 121, Nr. 305, 31. Dez. 1970.
- 1970 Katalog Augsburg
Katalog Augsburg. Städtische Kunstsammlungen. Deutsche Barockgalerie. Augsburg 1970.
(Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Bd. 2.)
- 1970 Katalog Veste Coburg
Katalog Veste Coburg. Ausgewählte Handzeichnungen von 100 Künstlern aus fünf Jahrhunderten, 15.–19. Jh. Aus dem Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Coburg 1970.
- 1971 Auktion London
Auktion London, Christie's. Important English and continental miniatures. November 2, 1971.
- 1971 Ausstellung Philadelphia
Ausstellung Philadelphia, Museum of Art. Giovanni Benedetto Castiglione. Master Draughtsman of the Italian Baroque. Introductions and catalogue by Ann Percy. 1971.
- 1971 Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen
Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786–1850, bearb. v. Helmut Börsch-Supan. Bd. 1, Berlin, 1971.
(Quellen und Schriften zur bildenden Kunst. 4.)
- 1971 Biedermann
Biedermann, Rolf. Die Zeichnungen des Johann Heinrich Schönfeld.
In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. München, Bd. 8, 1971, S. 119–194.
- 1971 Pée
Pée, Herbert. Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde. Berlin 1971.
- 1971 Zimmer
Zimmer, Jürgen. Joseph Heintz, der Ältere als Maler. Weissenhorn 1971. Diss. phil. Heidelberg 1967.
- 1972 Auktion London
Auktion London, Sotheby. Catalogue of Old Master drawings. 8th June 1972.
- 1973 Ausstellung Zürich
Ausstellung Schweizer Stilleben im Barock. Veranstaltet durch das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Zürich 1973.
- 1973 Hartmann
Hartmann, Lucrezia. «Capriccio» – Bild und Begriff (Diss. Zürich.) Nürnberg 1973.
- 1973 Ausstellung Jegenstorf
Ausstellung Schloss Jegenstorf, Joseph Werner 1637–1710, Bern 1973. (Die Angaben im Ausstellungskatalog wurden der vorliegenden Publikation entnommen.)

Curriculum vitae

Ich, Jürgen Glaesemer, bin am 14. August 1939 in München als Sohn des Offiziers Wolfgang Glaesemer und seiner Gattin Margarethe geb. Ruppert geboren. Ich besuchte die Volksschule in Lenggries, Obb., anschliessend die Oberrealschule Bad Tölz, Obb., und seit 1952 die Internatsschule Schloss Salem am Bodensee, an der ich 1960 das Staatliche Abitur bestand. Anschliessend begann ich mein Studium an der Universität Basel und setzte es seit dem Sommersemester 1963 an der Universität Zürich in den Fächern Kunstgeschichte, Germanistik und klassische Archäologie fort. An den Universitäten Basel und Zürich besuchte ich insbesondere die Vorlesungen und Übungen der Professoren Gantner, Muschg und Schefold, Jedlicka, Hüttinger, Maurer, Reinle, Staiger und Bloesch. Die Promotion fand im Dezember 1970 statt.

